

## ¿QUIÉN ES ESE «YO»? PUNTO DE VISTA, MODALIZACIÓN Y FOCALIZACIÓN EN LA POESÍA

LUIS MARTÍNEZ-FALERO  
Universidad Complutense de Madrid

### Resumen

Este artículo desarrolla un marco teórico-cognitivo para el análisis del punto de vista en la poesía lírica, integrando aportaciones de la gramática cognitiva, la semántica cognitiva, la pragmática de la enunciación, la lingüística textual y la poética cognitiva. En él se sostiene que el sentido poético no se organiza como representación de contenidos previos, sino como escenificación de operaciones de conceptualización situadas. Como ejemplo de la teoría expuesta, se emplea un análisis de varios textos pertenecientes a la poesía contemporánea española, si bien el fin último de este trabajo consiste en sentar las bases de una teoría general orientada hacia la semántica de la poesía. A través de esta teoría y de los ejemplos se muestra cómo el punto de vista, la modalización y la focalización funcionan como mecanismos cognitivos centrales que configuran una experiencia poética caracterizada por la indeterminación, la progresiva pérdida de la subjetivación del yo y la redistribución no prototípica de la atención.

*Palabras clave:* punto de vista, modalización, focalización, poesía contemporánea, poética cognitiva.

### WHO IS THIS “I”? POINT OF VIEW, MODALIZATION, AND FOCALIZATION IN POETRY

### Abstract

This article develops a cognitive-theoretical framework for analyzing the point of view in lyric poetry, integrating contributions from cognitive grammar, cognitive semantics, the pragmatics of enunciation, text linguistics, and cognitive poetics. It argues that poetic meaning is not organized as the representation of pre-existing contents, but rather as the staging of situated operations of conceptualization. As an illustration of the theoretical model proposed, the study offers an analysis of several texts from

contemporary Spanish poetry; however, the ultimate aim of the article is to lay the foundations for a general theory oriented toward the semantics of poetry. Through this theoretical framework and the analyses presented, the article shows how viewpoint, modalization, and focalization function as central cognitive mechanisms that shape a poetic experience characterized by indeterminacy, the progressive loss of subjectivization of the lyrical "I", and a non-prototypical redistribution of attention.

*Keywords:* Point of View, Modalization, Focalization, Contemporary Poetry, Cognitive Poetics.

## 1. INTRODUCCIÓN

La reflexión sobre el punto de vista en la poesía ha estado tradicionalmente condicionada por modelos teóricos desarrollados en el ámbito del análisis del discurso narrativo. Conceptos como 'voz', 'focalización' o 'perspectiva' han sido formulados, en su origen, para dar cuenta de mecanismos de construcción propios del relato, donde la distinción entre narrador, focalizador y personaje permite describir con relativa precisión la organización de la información y la distribución de la conciencia en el texto. Sin embargo, la lírica plantea un desafío específico a estas categorías, en la medida en que la mediación discursiva no se articula prioritariamente en términos de relato de acontecimientos, sino como configuración de experiencia perceptiva, afectiva y cognitiva que se ofrece al lector como actualización a través de la enunciación.

Este artículo parte de la hipótesis de que las nociones de 'punto de vista', 'focalización' y 'modalización' resultan plenamente operativas para el análisis del discurso lírico siempre que se reformulen desde un marco teórico integrador que combine la gramática cognitiva, la semántica cognitiva, la semiolingüística y la lingüística del texto. Ello no quiere decir en modo alguno que busquemos una teoría unitaria, pues la lingüística cognitiva supone un marco teórico con varias posibilidades de análisis, relacionadas (por el rechazo compartido hacia un formalismo autónomo, por la centralidad del significado conceptual, por la importancia de la corporeización *-embodiment-*, por basarse en la creatividad y en el uso, etc.), pero claramente diferenciadas, funcionando como un programa de investigación plural. Por ello, en lugar de concebir el punto de vista como

una instancia fija o como un simple correlato del «yo» gramatical, se propone entenderlo como una operación de *construal*: una manera específica de perfilar una escena conceptual, de seleccionar, jerarquizar y presentar los contenidos de experiencia (Langacker, 1987: 116-120; 1990: 5-9). Así, afirma Langacker (1987: 116-117):

Las expresiones lingüísticas remiten a situaciones concebidas, o ‘escenas’. Sin embargo, el significado de una expresión no se caracteriza adecuadamente solo mediante la identificación o la descripción de la situación en cuestión. Por un lado, las expresiones difieren en significado según qué entidades **designen** dentro de la situación [...].

Las imágenes empleadas para estructurar situaciones concebidas varían con respecto a una serie de parámetros. Me referiré a dicha variación como **ajustes focales** (permitiéndome una metáfora visual). La discusión se organiza en torno a tres grandes apartados. Los **ajustes focales de selección** determinan qué facetas de una escena son objeto de consideración. La **perspectiva** se relaciona con la posición desde la cual se contempla una escena, con consecuencias para la prominencia relativa de sus participantes. Por último, la **abstracción** concierne al nivel de especificidad con el que se representa una situación<sup>1</sup>.

Desde esta perspectiva, la focalización no remite a una posición física (perceptiva) o psicológica preexistente, sino a una dinámica discursiva que articula la percepción, la evaluación y el posicionamiento del sujeto respecto del contenido enunciado. Ello supone, además, que la focalización es previa a la construcción textual y, por tanto, determina buena parte de la forma de los textos de acuerdo con un contenido.

La modalización, por su parte, será abordada no como un conjunto de marcas accesorias que matizan un contenido proposicional dado, sino como un componente constitutivo de la construcción del sentido poético. En la poesía, para la configuración del punto de vista, resulta decisivo el grado de compromiso respecto del contenido, se trate de una experiencia real o no, lo que determina la ‘evidencialidad’ (*evidentiality*), es decir, la fuente de la información y la forma en que se presenta la expresión como una experiencia inmediata, una inferencia, un recuerdo o una intuición.

---

<sup>1</sup> La negrita aparece en el original. La traducción de textos cuya lengua original es distinta al castellano y no hay una edición traducida es mía.

En este sentido, la integración de los trabajos sobre ‘modalidad epistémica’ (Nuyts, 1992; 2001), ‘evidencialidad’ (Aikhenvald, 2004) y ‘polifonía enunciativa’ (Ducrot, [1980]; Authier-Revuz, 1995) permite describir con mayor precisión la compleja estratificación de voces y perspectivas que caracteriza el discurso lírico.

A lo largo de estas páginas se va a evitar en lo posible la separación rígida entre marco teórico y análisis textual. Las categorías conceptuales se introducen y se desarrollan acompañadas de problemas interpretativos concretos planteados por los poemas analizados, de modo que la teoría funcione como un instrumento descriptivo y heurístico, y no como un metalenguaje ajeno a la práctica. En realidad, estos poemas que nos sirven de ejemplo han sido seleccionados no por poseer valores particulares frente a otros textos, sino porque, como cualquier texto poético, presentan en mayor o menor medida, las características estudiadas.

## 2. EL PUNTO DE VISTA LÍRICO COMO OPERACIÓN DE *CONSTRUAL*

La noción de ‘sujeto lírico’ ha tendido a ser considerada como una categoría explicativa global que, con frecuencia, resulta ambigua y distorsiona en cierta medida los mecanismos discursivos mediante los que se construye la perspectiva en el poema. Frente a esta tradición, resulta más productivo desplazar el foco desde esa entidad subjetiva hacia las operaciones de configuración del sentido que el texto pone en juego. Desde la gramática cognitiva, el punto de vista no se identifica con un sujeto empírico ni siquiera con un sujeto textual estable, sino con el lugar desde el que se conceptualiza y se presenta una escena (Langacker, 1999: 5-6).

Esta reconceptualización permite comprender por qué en numerosos poemas líricos el punto de vista se mantiene operativo incluso en ausencia de marcas explícitas de primera persona. La deixis personal puede desaparecer o quedar atenuada sin que ello implique una neutralización de la perspectiva. Como señaló Benveniste (1997: 180-186), la subjetividad no se reduce al uso de los pronombres personales, sino que se manifiesta en el conjunto de elecciones formales que articulan la relación entre el enunciador, el mundo y el destinatario. En

la poesía lírica, estas elecciones afectan de manera decisiva a la manera en que se construyen el espacio, el tiempo y la experiencia perceptiva.

En términos de Talmy (2000: 68-76), la focalización puede describirse como el resultado de un conjunto de operaciones de *construal*. Según este autor, la conceptualización de una escena depende de una configuración cognitiva integrada que comprende varios parámetros interrelacionados: en primer lugar, la localización del punto de perspectiva dentro de la escena de referencia; en segundo lugar, la distancia que dicho punto mantiene respecto de lo observado (distal, medial o proximal); en tercer lugar, el modo de la perspectiva, esto es, si el punto de vista se mantiene fijo o se desplaza; en cuarto lugar, la modalidad perceptiva, que distingue entre una aprehensión sinóptica y una secuencial; y, finalmente, la dirección del acto de observación, entendida como un apuntamiento perceptivo orientado espacial o temporalmente desde un punto ya establecido. En conjunto, estos parámetros determinan la manera en que la escena es segmentada, organizada y recorrida cognitivamente en la estructuración lingüística y discursiva. Estas operaciones determinan qué aspectos de la experiencia resultan evidentes y cuáles permanecen en un segundo plano, apenas perceptibles o comprensibles (lo que se intuye, pero no se percibe por completo en un texto), configurando así una determinada orientación interpretativa.

Así, en algunos poemas, el punto de vista no se construye mediante la explicitación de un sujeto perceptivo identificable, sino a través de una configuración discursiva en la que la percepción parece producirse sin una relación directa con lo personal. Esta estrategia puede observarse, por ejemplo, en este poema de Antonio Gamoneda (2009: 23):

Esta casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte.

En su interior cunden las ortigas, pesan las flores sobre las maderas atormentadas por la lluvia.

En este caso (y muchos otros posibles), la escena perceptiva se presenta sin un «yo» que asuma explícitamente la experiencia: no se dice «yo veo la casa» o «yo conozco la casa», sino que la cualidad sensible se impone como un estado del mundo, trazando una metáfora hacia lo existencial o la memoria de un territorio arrasado por el tiempo.

Desde la gramática cognitiva, este procedimiento puede describirse como una operación de *construal* que desplaza el centro de conceptualización desde el perceptor hacia la escena misma. El perfilado recae sobre la cualidad –«maderas atormentadas»– y sobre el cuerpo como entidad afectada (la edad y el cuerpo como un campo de ortigas, todo advierte de la cercanía de una muerte siempre presentida), mientras que el sujeto que manifiesta una experiencia queda desdibujado. En términos de Langacker (1999: 6), el ‘conceptualizador’ (*conceptualizer*) no desaparece, pero se mantiene implícito, sin tematizarse en el texto. Este efecto se intensifica en poemas como el siguiente de Amalia Iglesias Serna (2005: 40):

Las siluetas se disuelven  
 en los objetos usados,  
 su hojarasca de voces y de besos  
 arde en el bullicio de las cloacas.  
 Todas las cuevas abiertas,  
 en sus pozos las partituras del horror,  
 cascadas para dejarse caer desde la cumbre.  
 Palabras movedizas,  
 el barro urgente en los brazos,  
 enredaderas humanas que crecen  
 como ocasiones perdidas.

Este poema construye su sentido mediante una escena que no se presenta como un conjunto de entidades estables, sino como un proceso continuo de desdibujamiento. Las presencias (existencias) antiguas se difuminan progresivamente hasta disolverse en «los objetos usados». Esta forma de percibir los objetos (que transmiten una verdad existencial: el progresivo olvido de los seres hasta el vacío definitivo, su no existencia ni siquiera en el recuerdo) se produce a través de un desplazamiento por materias («palabras», «ecos» –esa «hojarasca de voces y de besos»–, «barro», «cascadas» como forma de deslizarse hacia un fondo) que implica un proceso determinado por los verbos

«disolver(se)», «arder» o «crecer», situando al lector en la escena: los ojos de quien ve y percibe esa progresiva destrucción no son estrictamente los de la poeta, sino los de quien lee, pasando a ser así quien descubre y reflexiona sobre el devenir de la materia mortal, pero también de la memoria y de los sentimientos, que pasan a ser la misma nada que apenas se percibe tras los objetos. Como señala Talmy (2000: 257-260), la distribución de la atención puede organizarse de modo que los procesos dinámicos queden relegados en favor de estados y propiedades que funcionan como fondo dominante de la escena, por lo que –en este caso– el punto de vista cognitivo no organiza ni domina la escena, sino que queda atrapado en su misma materia simbólica, que remite a esos conceptos clave y a su significación de conjunto.

Considerada la enunciación, esta aparente objetividad no equivale a una neutralidad de lo expresado. Siguiendo a Rabatel (1998: 74-78), incluso las formulaciones que parecen eliminar la subjetividad constituyen elecciones de punto de vista, en la medida en que organizan el mundo representado según una determinada orientación perceptiva y valorativa.

Esta configuración de la perspectiva tiene consecuencias directas en el plano de la modalización. El poema no afirma un conocimiento estable, referencial y/o constatable, sino que expone una experiencia que queda abierta en la lectura, dejando unos márgenes por los que la experiencia individual parece desaparecer para universalizar el contenido, que se puede obtener mediante la inferencia, por lo que la percepción de un mundo no pertenece tanto a quien escribe, sino que, en realidad, es la de quien lee e interpreta.

Además, como resulta evidente, en el discurso lírico la focalización no puede describirse adecuadamente a partir de la distinción clásica entre narrador y personaje, puesto que el poema no organiza la experiencia como un relato de acontecimientos, sino como una actualización de una escena perceptiva. Tanto en varios poemas de Constantino Cavafis como en el poema de Luis Cernuda «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*» (inspirado en la forma de construir esos poemas en el poeta alejandrino) o en los de varios poetas culturalistas en los años 70' y parte de los 80' (Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas, Julia Castillo, etc.) la enunciación puede realizarla un personaje ajeno al poeta y, por tanto, al «yo», a veces en forma de

monólogo dramático. En realidad, se trata de una vertiente de la prosopopeya, donde, a través de una experiencia atribuida a ese personaje se produce una identificación con una experiencia que en realidad orienta (macroestructuralmente) hacia lo que se desea manifestar: en el caso de Cernuda, el conflicto entre realidad y deseo. Ciertamente este recurso de construcción textual no era nuevo y nos remite, en la lírica renacentista y barroca, al empleo de la fábula mitológica para expresar una experiencia (real o ficticia, tanto da): así, en el «Soneto XIII», Garcilaso versifica la fábula de Apolo y Dafne para establecer el paralelismo Apolo = «yo» amante y Dafne = amada inalcanzable (*donna angelicata*). En este contexto, la focalización puede entenderse, desde la gramática cognitiva, como una modalidad de *construal* que integra percepción, evaluación y posicionamiento del sujeto en el mundo representado, deduciendo la figura que manifiesta su experiencia a través de una interpretación simbólica.

Esta reformulación resulta especialmente productiva para analizar poemas en los que la percepción aparece dissociada de un «yo» explícito, pero se ha organizado desde un planteamiento donde se muestra una experiencia reconocible y universalizable. La focalización lírica, por tanto, actúa como una escena enunciativa corporeizada, donde el cuerpo –y no la identidad discursiva– funciona como soporte del punto de vista.

Ahora bien, como hemos visto, la focalización se construye en la poesía a menudo mediante una difuminación más o menos progresiva del sujeto enunciadador, que deja en primer plano la experiencia perceptiva. De este modo, la escena se articula sin referencia personal alguna: la percepción no se atribuye a un observador identificado, pero tampoco se presenta como una descripción objetiva neutral. Quien escribe selecciona unos espacios mentales determinados, los combina creando una serie de integraciones conceptuales (*conceptual blending*) (Fauconnier y Turner, 2002: 279-308) hasta generar unas metáforas conceptuales (de las cotidianas a las literarias de interpretación más directa) o puede desembocar en metáforas mixtas (identificables con el concepto tradicional de ‘imagen’), al combinar dos o más metáforas conceptuales que provocan un desequilibrio semántico, como señala Semino (2016: 204):

Sostendría que ‘metáfora mixta’ es, ante todo, un concepto popular. La etiqueta se emplea normalmente para referirse a una incongruencia entre dos o más metáforas utilizadas en estrecha proximidad, y para sugerir una evaluación negativa tanto de esos usos metafóricos como de quienes los producen. Esta evaluación negativa suele basarse en la idea de que los choques entre metáforas contiguas pueden dar lugar a confusión y/o a un humor no intencionado.

No obstante, en la poesía este tipo de construcción conduce a un mayor grado de dificultad interpretativa, abriendo aún más no solo el haz perceptivo generado en torno a la dualidad creación/lectura, sino permitiendo una mayor permeabilidad interpretativa, de acuerdo con la capacidad de sugerencia. De este modo se muestra la esencia de la experiencia que ha necesitado de esa ruptura en el lenguaje (considerado desde el estilo y la necesidad de adecuar la forma con un contenido), provocando esta ruptura de la lógica semántica, interrumpiendo la relación subcategorial en los sintagmas en la generación de oraciones, como se puede apreciar en este ejemplo de Blanca Andreu (1994: 57):

Amor de los incendios y de la perfección, amor entre la gracia y el crimen,  
como medio cristal y media viña blanca,  
como vena furtiva de paloma:  
sangre de ciervo antiguo que perfume  
las cerraduras de la muerte.

Desde un punto de vista cognitivo, el poema activa una focalización mínima, eliminando incluso los verbos, dejando en el aire no solo una secuencia temporal sin principio ni fin (a través de las nominales puras, se difuminan pasado, presente y futuro), sino también una subjetividad que es solo percepción de un sentimiento, plano de la lectura donde se reconoce un sujeto entre el amor y la destrucción (o en la destrucción por el amor, tema aleixandriano por excelencia). Por ello, el sujeto de conceptualización queda reducido a un plano implícito que realiza la enunciación sin tematizarse, sin mostrarnos su «yo» como manifestación subjetiva en la elección de motivos y la construcción textual, dejando en el aire las palabras para que un lector posible las recoja y las haga suyas. Tal como describe Talmy (2000: 184-189), la focalización se organiza por una cadena figura-fondo que va estrechando el foco: de un marco abstracto («amor») a imágenes cada vez más localizadas («vena»,

«sangre», «cerraduras»), de tal modo que el último verso concentre la atención en el espacio cerrado de la muerte (las «cerraduras de la muerte»), redistribuyendo la atención en ese marco establecido por el amor y la muerte, manteniéndose los enunciados en un plano casi abstracto y con una significación solo resuelta al considerar el conjunto, la enunciación completa.

La consecuencia pragmática de este procedimiento es una suspensión del compromiso enunciativo: el poema no afirma una experiencia como propiedad del «yo», sino que la expone como acontecimiento perceptivo autónomo. Esta estrategia refuerza la dimensión meditativa del texto y prepara una lectura en la que se invita al lector a ocupar ese lugar para asimilar, interpretar y reflexionar sobre los contenidos de cada poema.

En definitiva, el análisis del punto de vista lírico desde la gramática y la semántica cognitivas permite desplazar la atención desde la noción tradicional del «yo» del sujeto lírico hacia las operaciones de *construal* que configuran la experiencia poética. Así, la focalización lírica se nos muestra como un espacio perceptivo corporeizado, donde la subjetividad no se enuncia, sino que se infiere a partir de la organización figura-fondo, de la distribución de la atención y de los procesos de integración conceptual. Este enfoque muestra cómo la poesía no expresa tanto una conciencia individual como una experiencia cognitiva compartible, abierta a la interpretación del lector, que ocupa el lugar implícito del sujeto de conceptualización.

### 3. MODALIZACIÓN, EVIDENCIALIDAD Y ESTATUTO DEL DISCURSO POÉTICO

Desde la lingüística de texto, la modalización actúa como un principio estructurador del punto de vista. Para la pragmática cognitiva, la modalidad no se limita a expresar grados de certeza o duda, sino que codifica la relación entre el enunciador y el conocimiento que el texto (en este caso, el poema) pone en juego, así como el modo de acceso a ese conocimiento, de acuerdo con Nuyts (1992: 236-244; 2001: 21-27).

Esta concepción resulta especialmente relevante para la poesía, donde los enunciados no se presentan como afirmación categórica ni con pretensión de verdad, sino –como en cualquier texto literario– bajo la

pretensión de verosimilitud. Los poemas suelen inscribirse en zonas de indeterminación, articuladas mediante verbos de percepción, construcciones dubitativas, formulaciones hipotéticas o enunciados fragmentarios que suspenden la posible atribución de verdad. En términos de Sweetser (1990: 33-38), que aplica al inglés de uso cotidiano, estas estrategias remiten a una extensión metafórica desde el dominio de la experiencia física hacia el del razonamiento y la conciencia, de modo que «ver», «oír» o «sentir» actúan como formas no plenamente estabilizadas para evaluar el grado de validez, certeza o plausibilidad de un contenido proposicional.

La modalización, entendida así, se integra de pleno en la construcción del punto de vista: no solo indica qué se dice, sino desde dónde y con qué grado de compromiso se dice. En este sentido, la 'evidencialidad' (es decir, la codificación de la fuente de la información) constituye un componente decisivo del discurso poético, incluso cuando no se manifiesta mediante marcas gramaticales explícitas, según la formulación de Aikhenvald (2004: 3-7).

Si retomamos la cuestión de la enunciación construida mediante metáforas mixtas (entendidas aquí como 'imágenes'), conviene subrayar que la inestabilidad semántica propia de estas construcciones se articula directamente con los mecanismos de modalización. En efecto, este tipo de formulaciones implica (siguiendo a Jan Nuyts) una codificación lingüística de las actitudes epistémicas y evaluativas del sujeto respecto del contenido proposicional. Asimismo, y en la línea de van Dijk (2017: 266-267) o de Charaudeau (1983: 61-62), puede entenderse como una operación discursiva que regula la posición enunciativa, el grado de compromiso del hablante y la orientación interpretativa del enunciado. En la poesía, la metáfora mixta intensifica la modalización precisamente porque desestabiliza los marcos de referencia convencionales, forzando al lector a oscilar entre distintas hipótesis de sentido y generando un régimen modal caracterizado por la suspensión de la certeza, la ambigüedad controlada y la coexistencia de evaluaciones contradictorias. Así, las metáforas mixtas no solo configuran un espacio semántico híbrido, sino que actúan como un operador modal, que inscribe en la textura del poema una actitud cognitiva de exploración, duda o extrañamiento, en la que el sentido no se impone como evidencia sino como proceso interpretativo abierto. De este modo, según

Aikhenvald (2004: 11-14), la evidencialidad no consiste únicamente en marcar la fuente, sino también en señalar su indeterminación o su carácter problemático y, desde la formulación de Nuyts (2001: 46-49), el enunciador no garantiza la validez objetiva del contenido, sino que lo presenta como una hipótesis experiencial. La visión se afirma como posibilidad perceptiva (y no como hecho), lo que refuerza el carácter liminar del punto de vista. Por ejemplo (Gamoneda, 2009: 149):

Roza los líquenes y las osamentas abandonadas al rocío, después alcanza las habitaciones y entra en las hebras de la sosa cáustica. Luego viene a tus manos como una lengua luminosa y se desliza en las grasientas células. Hierve como suavísimas hormigas y tus manos se inmovilizan en la felicidad.

Cuando el sol vuelve a su cuenco de tristeza  
miras tus manos abandonadas por la luz.

La consecuencia discursiva de esta estrategia es una focalización epistémicamente inestable, pues el punto de vista no se define por una posición cognitiva segura, sino por la exposición de su propia fragilidad. El lector no accede a una escena consolidada, sino a un proceso de visión que se sabe precario, contrariamente a lo que sucede en la comunicación cotidiana y verbal, ya que, como indica van Dijk (2017: 267): «Las variaciones de las modalidades epistémicas obviamente deben ser controladas por el estado de conocimiento de los hablantes y destinatarios».

Desde la semiolingüística, estas elecciones no son meramente estilísticas, sino que configuran un contexto de enunciación marcado por una cierta prevención interpretativa (Charaudeau, 1983: 52-58). El poema no se presenta como revelación: más bien consiste en una aproximación siempre provisional a una experiencia que excede la capacidad de nombrar.

Esta configuración discursiva se articula de forma directa con la noción de 'diseños probables' (*probability designs*) desarrollada por Kukkonen (2020), en tanto la combinación de una modalización epistémica débil y la evidencialidad implícita genera un régimen interpretativo no cerrado, basado en probabilidades de sentido más que en garantías de verdad. Al suspender la autoridad epistémica del enunciador, el poema no transmite un conocimiento estabilizado, ya que

más bien diseña un campo de probabilidades cognitivas que el lector debe evaluar activamente. De este modo, la lectura se configura como un proceso de co-construcción del sentido, en el que el lector asume la postura del sujeto enunciativo y comparte su incertidumbre como condición estructural de la experiencia poética.

Desde la lingüística del texto, esta estrategia puede entenderse como un mecanismo de apertura interpretativa que afecta a la macroestructura del poema (Adam, 1990: 25-31). La coherencia no se basa en la afirmación de verdades, sino en la reiteración de un mismo gesto epistémico: dudar, inferir, sentir sin saber del todo. En este sentido, la modalización supone un principio organizador del punto de vista lírico contemporáneo.

No obstante, todas estas cuestiones que estamos planteando sobre el discurso poético, con un «yo» implícito que cede su papel como enunciadador al lector, no se resuelven de manera evidente si analizamos los textos con un «yo» explícito como enunciadador. Como indica Luján Atienza (2005), al realizar una clasificación del «yo» lírico, cabría distinguir entre esa ausencia del «yo» a la que nos venimos refiriendo y diversas modalidades de aparición con distinto grado de ficcionalidad y responsabilidad enunciativa: un «yo» en transición o un «yo» predominantemente ficticio o un «yo» ambiguo o un «yo» predominantemente no ficticio o un «yo» problematizado; entendidas todas estas variedades como estrategias pragmáticas de la enunciación. Ello puede reinterpretarse, desde una la teoría cognitivo-discursiva, como un sistema de ajuste modal del compromiso del sujeto con el contenido enunciado. En términos de Nuyts, estas variaciones regulan el grado de implicación epistémica y evaluativa del hablante; desde van Dijk, responden a modelos contextuales que controlan la atribución de conocimiento y responsabilidad; y, en la línea de Charaudeau, configuran distintos posicionamientos enunciativos que orientan la lectura. Así, la elección de una u otra figura del «yo» no solo organiza la voz del poema, sino que modula cognitivamente la relación con el lector y el régimen de interpretación posible.

Visto todo lo anterior, cabe considerar este poema de José Ángel Valente (2001: 40) como modelo de análisis para ejemplificar estas cuestiones:

Mientras pueda decir,  
no moriré.

Mientras empañe el hálito  
las palabras escritas en la noche  
no moriré.

Mientras la sombra de aquel vientre baje  
hasta el vértice oscuro del encuentro  
no moriré.

No moriré.

Ni tú conmigo.

Este poema se organiza en torno a una modalización epistémica condicional, articulada por la anáfora («Mientras...») que sitúa la afirmación «no moriré» en un régimen de posibilidad dependiente y no verificable, en el sentido de Nuyts. Esta afirmación se sostiene mediante una evidencialidad implícita, de carácter corporal y simbólico, que mantiene el sentido en suspensión, activando –desde el planteamiento sociocognitivo de van Dijk– un modelo contextual en el que el conocimiento es estrictamente situado. En términos enunciativos, siguiendo a Charaudeau, el «yo» lírico adopta un posicionamiento de alta implicación subjetiva y asertiva, incluyendo un tú ausente que puede implicar al lector, como copartícipe de esa no-muerte a través del decir, de la escritura poética y del amor, o a cualquier enunciatario posible (una persona amada, por ejemplo). Esta configuración se articula, además, con los diseños de probabilidad formulados por Kukkonen, en la medida en que el poema no impone certezas, sino que diseña un campo de probabilidades interpretativas que el lector debe evaluar activamente. Finalmente, de acuerdo con la tipología de Luján Atienza, el texto construye un «yo» explícito y problematizado, cuya persistencia no se afirma como hecho ontológico, sino como efecto performativo del decir que se comparte.

En definitiva, el análisis conjunto de la modalización, la evidencialidad y las figuras del «yo» permiten entender el discurso poético como un espacio de enunciación estructuralmente abierto, en el que el punto de vista no se define por la afirmación de un saber estable, sino por la

exposición regulada de su precariedad. La modalidad opera como principio organizador del compromiso epistémico y del posicionamiento enunciativo, mientras que estos textos diseñan regímenes de probabilidad interpretativa que implican activamente al lector. Estos empleos de un «yo» implícito o explícito confirman que estas elecciones no son estilísticas, sino cognitivas y pragmáticas: el poema no transmite verdades, sino que construye las condiciones para una experiencia compartida del sentido.

#### 4. MUNDOS TEXTUALES, DEIXIS Y DESPLAZAMIENTO DE LA PERSPECTIVA

El análisis del punto de vista lírico se completa al incorporar una dimensión que hasta ahora ha permanecido en segundo plano: la construcción de mundos textuales y el desplazamiento del centro deíctico que estos implican. Desde la lingüística cognitiva del discurso, la deixis no se limita a señalar coordenadas espaciales o temporales insertas en una situación de enunciación empírica, sino que participa activamente en la creación de espacios mentales desde los que el texto se vuelve interpretable. En este sentido, la *Text World Theory* propone entender los textos como instrucciones para la construcción de mundos conceptuales dinámicos, organizados en torno a centros deícticos que pueden desplazarse, fragmentarse o quedar deliberadamente indeterminados (Gavins, 2007: 33-38).

En la poesía lírica, este desplazamiento adquiere una relevancia particular, ya que el mundo textual no suele coincidir ni con el aquí-ahora de la enunciación empírica ni con un mundo narrativo estable. Por el contrario, los poemas tienden a construir mundos mínimos, a menudo incompletos, en los que la referencia espacial, temporal y personal se presenta de forma elíptica o inestable, eliminando los márgenes de lo concreto de la experiencia para universalizarla, de ahí que tendencias como la nueva sentimentalidad o el realismo sucio hayan sido consideradas ‘narrativas’ o ‘épicas’ (por ejemplo, García Martín, 1988). Así, el desplazamiento del centro deíctico se manifiesta en cualquiera de estos marcadores indexicales (personales, temporales, espaciales o modales), modificando su valor semántico y, por tanto, articulando una relación nueva entre persona, tiempo, espacio o modo, lo que supone un grado

importante de subjetivación en su empleo (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 100-120). Como consecuencia, se puede utilizar la enunciación en segunda persona como una primera encubierta, como en el poema de Francisco Brines (1987: 87) «Existencia en Trafaut»:

Cierras los ojos para nada oír, y así rasgar la oscuridad  
 que ahora has creado,  
 en busca de tu tiempo o del vacío,  
 tentando las palabras,  
 y hallas una visión hecha de cosas muertas,  
 aires que abrasan, desolados y súbitos aromas. [...]

Sin duda, desde un planteamiento cognitivo, la modalización en segunda persona en el discurso poético puede entenderse como un dispositivo de alto rendimiento conceptual que reconfigura la relación entre voz enunciativa, destinatario textual y lector empírico. En particular, desde la teoría de la integración conceptual de Fauconnier y Turner –desde la que plantean la cuestión de la modalización Evans y Green (2006: 389-394)–, el «tú» poético activaría un *blend* en el que confluyen, al menos, dos espacios mentales de entrada: por un lado, el espacio del sujeto enunciadador, portador de una experiencia, una actitud modal o una evaluación; por otro, el espacio del destinatario, formalmente gramatical pero cognitivamente abierto, susceptible de ser ocupado por el lector o de actuar como espejo de ese mismo sujeto enunciadador. La integración de ambos espacios genera un espacio en el que los roles de emisor y receptor se solapan parcialmente, produciendo una experiencia de lectura caracterizada por la implicación subjetiva y la simulación de una experiencia. Este *blending* no opera únicamente a nivel referencial, sino que afecta al centro deíctico y a la orientación modal del enunciado, de modo que el poema no se limita a representar una vivencia, sino que la induce en el lector mediante un desplazamiento controlado de la perspectiva, difuminando la identidad de un «tú» y estimulando la posible empatía. La segunda persona funciona, de este modo, como un operador cognitivo que intensifica la fuerza pragmática del texto y favorece la activación de esquemas experienciales, compartidos o no, convirtiendo la lectura en un proceso de construcción del sentido más que en una recepción distanciada del contenido poético.

En cuanto a los deícticos, por ejemplo, temporales, podemos decir (con Amalia Iglesias Serna, 2005: 13):

Todo podría ser ahora naturaleza muerta  
pero el paisaje se empeña en desmentirlo,  
el sol escribe todavía frases de esplendor en los trigales  
y el aire huele a eternidad inmóvil,  
ninguna nube se arrodilla a rezar. [...]

Desde la *Text World Theory*, estos elementos funcionan como ‘constructores de mundo’ (*world-builders*) que activan un mundo textual autónomo, con sus propias coordenadas internas (Gavins, 2007: 55-58), ya que ni el «ahora» ni el «todavía» (deícticos de presente y de duración, respectivamente) suponen lexías con su significado convencional, pues el poema actualiza en la escritura una experiencia pasada para proyectarla (hacia un futuro) en un presente continuado, reactivado en cada lectura. El centro deíctico no se sitúa en un individuo (quien escribe), sino en una experiencia abstracta que organiza el espacio y el tiempo del poema. Esta estrategia refuerza esa focalización imprecisa ya descrita. La deixis corporal (esto es, la proyección del cuerpo como centro de orientación perceptiva y experiencial del enunciado) produce así un mundo textual intensamente localizado en términos básicamente afectivos. El lector es invitado a compartir un «aquí» que no se puede describir, solo experimentar. Esta estrategia confirma que, en la lírica, el punto de vista se construye en la intersección entre deixis, focalización y modalización, como resultado de una compleja construcción discursiva que redefine las categorías tradicionales del análisis literario.

La consecuencia respecto de la perspectiva en el texto es una deslocalización del punto de vista: no hay un «yo»-«aquí»-«ahora» plenamente identificable, sino una posición de lectura que se construye a medida que el mundo textual se despliega.

Por otra parte, desde la lingüística del texto, este tipo de formulaciones contribuye a una macroestructura basada en la clausura referencial: el mundo del poema se repliega sobre sus propias condiciones de posibilidad (Adam, 1990: 61-68). La focalización se ejerce entonces desde un lugar que solo existe mientras dura el acto de lectura, lo que intensifica la implicación del lector como creador de un mundo textual.

Además, si mantenemos nuestro planteamiento cognitivo, este uso de la deixis puede interpretarse como un centro deíctico que se desplaza desde el sujeto discursivo hacia la sensación misma, hacia la re-creación o co-creación del contenido, a través de esas marcas textuales que actúan como puntos de orientación. Tal desplazamiento refuerza la focalización corporal y contribuye a una modalización epistémica basada en la inmediatez, pero también en la precariedad del sentido y su corporeización.

Ahora bien, sin duda, la consideración del punto de vista lírico como operación discursiva exige, en último término, atender a la heterogeneidad enunciativa que atraviesa el poema. Frente a la idea de una voz lírica unitaria y transparente, los textos analizados muestran una pluralidad de perspectivas en la enunciación que no siempre se corresponden con sujetos identificables. Desde la teoría polifónica de Ducrot (2001: 54-57), todo enunciado puede poner en juego varias instancias enunciativas, responsables de distintos puntos de vista, incluso cuando el texto parece formalmente homogéneo. Esta pluralidad resulta especialmente visible en la lírica contemporánea, donde la forma poética se construye a menudo como un espacio donde se imbrican percepciones, recuerdos, inferencias y voces ajenas, sin que ninguna de ellas se imponga como centro absoluto. La polifonía no adopta aquí la forma de discurso citado explícito, sino que se manifiesta como una superposición de modos de decir y de evaluar.

En este sentido, la noción de ‘no-coincidencia del decir’, formulada por Authier-Revuz (1995: I, 18-25), permite describir con precisión este fenómeno. Según esta lingüista, el discurso puede hacer visible su propia inadecuación, mostrando que las palabras no coinciden plenamente ni con la experiencia ni consigo mismas. En la poesía, esta no-coincidencia se convierte en el principio estructurador del texto.

Por tanto, el punto de vista lírico, considerado desde unas bases cognitivo-discursivas, no puede entenderse como una mera posición subjetiva preexistente al texto, sino como el resultado de una compleja construcción textual, que surge de la interacción entre deixis, construcción de mundos textuales, modalización y polifonía. El desplazamiento del centro deíctico desestabiliza las coordenadas tradicionales de persona, tiempo y espacio, generando mundos mínimos, incompletos y con unos valores sentimentales que solo se actualizan plenamente en el acto de

lectura. La primera o la segunda persona, junto con otros deícticos personales, temporales y espaciales, actúa como operador cognitivo que reconfigura la relación entre voz, destinatario textual y lector, favoreciendo procesos de integración conceptual en los que los roles enunciativos se solapan y la experiencia poética se recrea. Desde este enfoque, la deixis no señala un mundo previo, sino que lo crea, proyectándolo en el cuerpo y en la percepción como espacios primarios de sentido. Al mismo tiempo, la heterogeneidad enunciativa y la no coincidencia de la expresión impiden fijar un centro estable de la voz lírica, sustituyéndolo por una posición de lectura móvil y transitoria. El punto de vista lírico se revela, así, como una operación discursiva dinámica, en la que el sentido no se transmite, sino que se construye en un espacio textual.

## 5. CONCLUSIONES

La formulación del punto de vista en el discurso lírico exige desplazar el eje descriptivo desde las categorías heredadas del análisis narratológico –útiles pero insuficientes– hacia un marco cognitivo-discursivo capaz de dar cuenta de cómo la poesía configura una experiencia antes que un relato. La lírica contemporánea cuestiona la aplicación directa de categorías como ‘voz’, ‘focalización’ o ‘perspectiva’ tal como han sido definidas en el análisis narrativo. Ello se debe a que su modo de significar no se basa principalmente en la secuenciación de acontecimientos ni en la distribución de información entre instancias narrativas, sino en la actualización de una escena de conciencia: un campo perceptivo, afectivo y evaluativo que se activa en la enunciación y se completa en la lectura. En este sentido, el punto de vista no puede concebirse como un correlato inmediato del «yo» gramatical ni como la proyección de un sujeto textual estable, sino como una operación de construcción del sentido que organiza la conceptualización del contenido poético.

El primer resultado teórico de esta reorientación consiste en comprender el punto de vista como *construal*, en la línea de la gramática cognitiva. Lo decisivo no es identificar quién habla, sino describir cómo se perfila una escena conceptual: qué se selecciona como figura, qué queda como fondo, con qué grado de especificidad o abstracción se presenta lo representado, desde qué distancia o proximidad se construye

y con qué dinámica se organiza el acceso a la experiencia. La focalización deja de ser una posición (física o psicológica) y pasa a ser una dinámica discursiva, un conjunto de ajustes que gobiernan la prominencia relativa de los participantes, el modo de recorrido de la escena y la orientación interpretativa. Esta idea tiene una consecuencia central: la perspectiva no se agota en las marcas pronominales, ni siquiera en hacer explícito un sujeto, sino que se manifiesta como una red de decisiones formales que articulan la posible correspondencia entre la enunciación, el mundo conceptual y el destinatario. Así, incluso cuando el texto prescinde de un «yo», la perspectiva permanece operativa porque lo que está en juego no es la presencia de una identidad discursiva, sino la activación de un lugar de conceptualización implícito, que se puede inferir a partir de la organización figura-fondo y de la distribución de la atención.

Toda esta teoría, además, se ha ejemplificado con diferentes textos poéticos para, a través del comentario y/o el análisis, mostrar con mayor claridad lo que se había formulado en un plano puramente teórico.

En realidad, todo este recorrido teórico apunta a algo muy sencillo: la poesía importa porque no se limita a «contar» el mundo, sino que nos enseña a habitarlo de otra manera. Al desautomatizar el centro de la mirada, al hacer vacilar las certezas y al obligarnos a completar sentidos que nunca llegan del todo cerrados, el discurso poético nos aporta unas formas de atención que hoy son extrañas y necesarias: lo que escapa a lo inmediato y nos supone un esfuerzo cognitivo extra. Por eso, la experiencia del poema es también una experiencia humana, por cuanto nos invita a reconocer la fragilidad (la propia y la ajena), a practicar la empatía, a comprender un lenguaje ajeno que nos suscite la duda y el conocimiento, a pesar de sus insuficiencias expresivas. Lejos de ofrecer verdades incuestionables, la poesía ofrece algo quizá más valioso: un espacio donde lo vivido, lo sentido y lo pensado pueden compartir forma, aunque sea provisionalmente, y donde el lector descubre que entender no siempre es dominar, sino también acompañar.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

*Fuentes literarias*

- ANDREU, Blanca (1994): *El sueño oscuro. Poesía reunida 1980-1989*. Madrid: Hiperión.
- BRINES, Francisco (1987): *El otoño de las rosas*. Sevilla: Renacimiento.
- CERNUDA, Luis (2002): *Las Nubes. Desolación de la Quimera*. Ed. Luis Antonio de Villena. Madrid: Cátedra.
- DE LA VEGA, Garcilaso (1983): *Poesía castellana completa*. Ed. Consuelo Burrel. Madrid: Cátedra.
- GAMONEDA, Antonio (2009): *Libro del frío*. Madrid: Siruela [1992].
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2005): *Lázaro se sacude las ortigas*. Madrid: Abada.
- VALENTE, José Ángel (2001): *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza.

*Estudios*

- ADAM, Jean-Michel (1990): *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège: Mardaga.
- AIKHENVALD, Alexandra Y. (2004): *Evidentiality*. Oxford-New York: OUP.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1995): *Ces mots qui ne vont pas de soi: Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris: Larousse (2 vols.).
- BENVENISTE, Émile (1997): *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI [1965].
- CHARAUDEAU, Patrick (1983): *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*. Paris: Hachette.
- DUCROT, Oswald (2001): *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: EDICIAL [1980].
- EVANS, Vyvyan y GREEN, Melanie (2006): *Cognitive Linguistics. An Introduction*. New York: Routledge (<https://doi.org/10.4324/9781315864327>).
- FAUCONNIER, Gilles y TURNER, Mark (2002): *The Way We Think. Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1988): «Tendencias de la poesía última». *Los Cuadernos del Norte*, 50, 150-153.
- GAVINS, Joanna (2007): *Text World Theory: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University (<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748622993.001.0001>).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1997): *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin [1980].

- KUKKONEN, Karin (2020): *Probability Designs. Literature and Predictive Processing*. New York: OUP (<https://doi.org/10.1093/oso/9780190050955.001.0001>).
- LANGACKER, Ronald W. (1987): *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. I: Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University.
- LANGACKER, Ronald W. (1990): *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- LANGACKER, Ronald W. (1999): *Grammar and Conceptualization*. Berlin-New York: De Gruyter (<https://doi.org/10.1515/9783110800524>).
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros.
- NUYTS, Jan (1992): *Aspects of a Cognitive-Pragmatic Theory of Language*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- NUYTS, Jan (2001): *Epistemic Modality, Language, and Conceptualization: A cognitive-pragmatic perspective*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins (<https://doi.org/10.1075/hcp.5>).
- RABATEL, Alain (1998): *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne: Delachaux et Niestlé.
- SEMINO, Elena (2016): «A corpus-based study of “mixed metaphor” as a meta-linguistic comment». En Gibbs, Raymond W. (ed.): *Mixing Metaphor*. Amsterdam: John Benjamins, 203-222 (<https://doi.org/10.1075/milcc.6.10sem>).
- SWEETSER, Eve (1990): *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*. Cambridge-New York: CUP.
- TALMY, Leonard (2000): *Toward Cognitive Semantics. Vol. I: Concept Structuring System*. Cambridge (MA): MIT (<https://doi.org/10.7551/mitpress/6847.001.0001>).
- VAN DIJK, Teun A. (2017): *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.

Luis MARTÍNEZ-FALERO  
*Universidad Complutense de Madrid*  
 luismart@ucm.es  
<https://orcid.org/0000-0002-9010-3040>