
Modalización y aspectualización: operaciones del punto de vista. La escena múltiple de la caída en *Segundos afuera*, de Martín Kohan*

María Isabel Filinichⁱ

Resumen: En el texto *Del sentido II*, de Greimas (1989 [1983]), se otorga un lugar central a la reflexión sobre la modalización del discurso. En el presente trabajo, intentamos mostrar cómo la modalización y aspectualización, operaciones centrales del funcionamiento del discurso, se encuentran en la base de la configuración de los puntos de vista en la narración. Pensar la puesta en perspectiva en el horizonte abierto por Greimas, como así también por otros semiotistas colaboradores suyos, en las dimensiones cognitiva y pasional del discurso, permite reconocer el alcance y la importancia de los puntos de vista en la conformación de la significación. Para tal propósito, analizamos algunos fragmentos de la novela *Segundos afuera*, de Martín Kohan (2018).

Palabras clave: punto de vista; modalización; aspectualización.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2024.225138>.

ⁱ Miembro del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), del Sistema Nacional de Investigadores y de la Academia Mexicana de Ciencias. E-mail: marisafilinich@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0502-5050>.

Introducción

En los “Preliminares” a *Del sentido II*, Greimas (1989 [1983]) realiza un recorrido, un “sobrevuelo”, dice el autor, “por una quincena de años de aventuras semióticas” (Greimas, 1989 [1983], p. 8) con la voluntad de mostrar tanto las certidumbres previamente alcanzadas o esbozadas, como el intenso trabajo de cuestionamiento constante y renovación de los conceptos, de planteamiento de nuevas problemáticas y de definición de nuevos objetos semióticos. No es aquí nuestro propósito revisar esos hitos en el curso de las investigaciones llevadas adelante en ese tiempo y que el texto reúne, sino centrarnos en uno de los aspectos del discurso para el cual esta obra de Greimas abrió nuevos cauces de investigación: la cuestión de la configuración (procedencia, asunción, manipulación) del saber en el discurso. La conformación y circulación del saber, sostiene aquí mismo el autor, en un principio, se atribuyó al narrador, pero “vista la complejidad de estas tareas” se hizo necesario postular a un “actante observador independiente”, distinto del narrador, “que acompaña al discurso a lo largo de todo su desarrollo, dando cuenta de la instalación y de los cambios de punto de vista” (Greimas, 1989 [1983], p. 9).

En la óptica de la semiótica de cuño greimasiano, el punto de vista, lejos de ser una mera técnica de la que se podría o no echar mano, es un “procedimiento inevitable de la puesta en discurso” (Greimas; Courtés, 1991 [1986], p. 208). En este sentido, el punto de vista es definido por los autores como “toda configuración discursiva donde se comprometa una competencia de observación diferente de la del sujeto de enunciación presupuesto” (Greimas; Courtés, 1991 [1986], p. 208).

En esta línea de pensamiento, el propósito de estas reflexiones es explorar la pertinencia de introducir, en el análisis del punto de vista, los procedimientos de modalización y aspectualización, para dar cuenta de cómo toman forma en el discurso tanto los sujetos como los objetos implicados en la constitución de los puntos de vista.

1. Deslinde entre narrar y percibir

Si nos remontamos a la reflexión que, en los estudios narratológicos, se ha realizado para dar cuenta de la “perspectiva” en el relato, recordaremos que Genette (1989 [1972], p. 241-244), refiriéndose a los estudios que desde finales del siglo XIX se dedicaron al análisis del “punto de vista” o “perspectiva” narrativa (Percy Lubbock, Georges Blin, Friedman, Booth y varios más) señalaba la confusión, en esos estudios, entre cuestiones de *modo* (“¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?”) y de *voz* (“¿quién es el narrador?”), y postulaba la necesidad de separar entre *quién ve* y *quién habla* en

el relato. Sin abundar en la argumentación de las consecuencias de este importante deslinde, Genette propone sustituir los términos de “punto de vista” o “visión” frecuentemente empleados, por el de “focalización” (término ya empleado por él mismo en *Figures II*, en su análisis de Stendhal) que retoma la expresión de “*focus of narration*” de Brooks y Warren. Posteriormente, incluso amplía la interrogación para sustituir la pregunta de *¿quién ve?* por *¿quién percibe?*, para poner el énfasis en que se trataría, fundamentalmente, de ubicar “*¿dónde está el foco de percepción?* Un foco que podría, o no [...] encarnarse en un personaje” (Genette, 1998 [1983], p. 45). Si bien Genette plantea acertadamente la problemática, él mismo no extrae todas las consecuencias que se derivan de reconocer dos funciones diferentes (narrar y percibir) y, por tanto, dos procedencias, dos fuentes diversas.

En el dominio de la lingüística, también Ducrot (1994 [1982]), en el marco de una crítica a la unicidad del sujeto y siguiendo la línea de reflexión de Jacqueline Authier-Revuz y de Marc Plénat, advierte la necesidad de distinguir entre dos instancias: por una parte, el ser discursivo (diverso del empírico) que se presenta como responsable de la aparición del enunciado, a la que él denominará *Locutor*, y aquella que puede asociarse con el “sujeto de conciencia” de Banfield,¹ o con el “sujeto modal” de Bally,² y a la que propone denominar *Enunciador*. La terminología de Ducrot resulta un tanto anti-intuitiva, pues el concepto de enunciador, de carácter más abstracto, tradicionalmente se ha asociado con la actividad enunciativa en general mientras que en Ducrot se emplea para designar sólo algunos actos enunciativos (“actos ilocutorios”, en la terminología del autor, que implican perspectivas ajenas, no asumidas por el Locutor). Así, *Enunciador* en Ducrot, finalmente designa la fuente de puntos de vista que no provienen del *Locutor*.

Por otra parte, y en la tradición de los estudios literarios, debemos a Uspensky (1973) haber dedicado un extenso trabajo a la exploración del punto de vista en literatura, en comparación con otras artes, concibiéndolo no como una técnica sino como un principio de composición narrativa. Uspensky procede enfrentando el problema del punto de vista no desde la óptica de quien percibe sino a partir de lo percibido. Es así que propone ciertos “planos” de observación (ideológico, fraseológico, espacio-temporal, psicológico) para derivar de ellos, tipos de puntos de vista (interno, externo), clases de relaciones entre ellos (conurrencia, no-conurrencia entre narrador y personaje) y funciones que desempeñan (familiaridad, extrañeza, etc.). Será Rabatel (1998), en el marco de

¹ Ann Banfield (1979) introduce la noción de “sujeto de conciencia” para referirse a aquellas porciones de discurso en estilo indirecto libre que no son asumidas por el narrador sino que son atribuibles a otro sujeto, el cual no habla pero cuyo punto de vista orienta aquello que se narra.

² Distinguiendo en la frase el *dictum* (lo representado, lo comunicado) y el *modus* (la actitud ante lo dicho), Charles Bally (1944 [1932]) hablará de “sujeto modal” para enfatizar que toda frase conlleva alguna modalidad, ya sea que se constate la existencia de algo, se lo estime como deseable o indeseable, se desee o se lamente que acontezca; es así que el sujeto modal puede o no coincidir con el sujeto hablante.

una perspectiva lingüística del punto de vista, quien asumirá de manera explícita esta posición al afirmar: “nuestro acercamiento consiste en investigar las huellas lingüísticas de un punto de vista en el modo de donación del referente, del objeto percibido” (Rabatel, 1998, p. 58). Será entonces a partir del proceso de aspectualización de lo percibido que será posible atribuir lo percibido a uno u otro focalizador.

Otra reflexión para destacar aquí en la obra de Uspensky (1973) y que él realiza un poco al pasar al referirse al punto de vista en el plano fraseológico, es la siguiente:

Asumamos que un acontecimiento que va a ser descrito tiene lugar ante un número de testigos, entre los cuales puede estar el autor, los personajes (los participantes inmediatos en el acontecimiento), y algunos otros, espectadores distantes. Cada uno de los observadores [...] ³ (Uspensky, 1973, p. 17, nuestra traducción).

Es interesante cómo Uspensky asume que hablar del punto de vista implica una concepción del “acontecimiento” en tanto acción observada por “testigos” o por “espectadores distanciados”, todos ellos “observadores” más o menos implicados en la descripción realizada. Esta distinción entre acción y acontecimiento nos conduce nuevamente a Greimas quien recuerda, en *Del sentido II* (1989 [1983], p. 09): “mientras que la acción sólo depende del sujeto, interesándose en organizar su hacer, el acontecimiento, por su parte, no puede ser entendido sino como la descripción de ese hacer por un actante exterior a la acción”.

La introducción del “observador” en la definición del acontecimiento (algo acontece siempre ante o para alguien) nos permite avanzar en una concepción general del punto de vista como articulación entre lo percibido, lo observado, y la fuente de percepción, el observador, más allá de que esta función de observación pueda aparecer en sincretismo con figuras reconocidas del relato, tales como el narrador, el narratario o el actor, o bien, ser desempeñada por una instancia independiente de tales figuras. En este sentido, en una perspectiva semiótica, Jacques Fontanille (1989) interpela a la narratología por no haberle otorgado una instancia específica a la función de observación, en los siguientes términos:

no se puede admitir que el discurso se organice alrededor de una competencia sin sujeto y sin estatuto [...] La única solución generalizable consiste en tratar el “centro de orientación” como una instancia autónoma e intermediaria, e instalar en el discurso un actante independiente del enunciador y de los sujetos del enunciado (Fontanille, 1989, p. 38-39).

³ En el original: “Let us assume that an event to be described takes place before a number of witnesses, among whom may be the author, the characters (the immediate participants in the event), and some other, detached spectators. Each of the observers [...]” (Uspensky, 1973, p. 17).

Así, el autor sostiene que el *observador* podrá quedar definido como un sujeto enunciativo cognitivo responsable de la circulación del saber en el enunciado, un delegado del enunciador para la instalación de los puntos de vista en el discurso. A esta precisión sobre la función del observador, Fontanille (1994) añadirá una definición del punto de vista que pondrá el acento en la *interacción* entre lo percibido y quien percibe, a la cual nos referiremos a continuación.

2. Procedimientos del punto de vista

Modalización y aspectualización son, en tanto constituyentes fundamentales de la puesta en discurso, procedimientos que definen el punto de vista. Entendemos la *modalización* como una operación enunciativa pues compromete la posición del sujeto ante su discurso: ya sea que se manifieste en el enunciado como la afectación de un predicado sobre otro predicado (por ejemplo, mediante la presencia de verbos modales — saber/creer, deber, poder, querer — como en “Yo creo que este acusado es inocente”, para retomar el conocido ejemplo de Bally, 1944), ya sea que se manifieste como la afectación del propio acto de enunciar (por ejemplo, mediante el desdoblamiento enunciativo o *modalización autonómica*,⁴ el anclaje en otros discursos, la atenuación o el reforzamiento de lo enunciado, etc., como en el empleo de adverbios de enunciación tales como “sinceramente”, “sin duda”, “seguramente”, etc.). En este sentido amplio, la modalización afecta tanto la conformación del objeto que entra en el discurso (composición, relación entre las partes y el todo, densidad existencial, etc.) como la posición que asume el sujeto (asunción fuerte o débil, distancia o proximidad enunciativa, borramiento enunciativo, etc.), dado que la modalización discursiva condiciona la constitución de uno y de otro.

De aquí que pueda afirmarse que la instalación de los puntos de vista en el discurso son un efecto de la *regulación modal* (Fontanille, 2012) recíproca de las instancias que entran en interacción: el *observador*, el sujeto del punto de vista, y lo percibido, aquello que toma el lugar de objeto y que se ha propuesto llamar *informador* (Fontanille, 1989), para acentuar su carácter activo en la interacción. Ambas instancias poseen sus propias competencias, aunque la competencia del observador es más o menos asumida, mientras que la del informador es atribuida por el primero al segundo.

En la medida en que la noción de punto de vista pone el acento en la interacción entre los dos polos de la actividad cognitiva — el objeto y el sujeto del saber —, en su regulación recíproca, se hace evidente que el punto de vista no es simplemente una cuestión de subjetividad dado que aquello que define un

⁴ Mediante el concepto de *modalización autonómica*, Authier-Revuz da cuenta del doble posicionamiento enunciativo que resulta de la inserción en el enunciado de formas reflexivas que comentan el enunciado en el mismo proceso de su enunciación (Vion, 2016).

punto de vista es tanto la posición, competencia, valoración del observador como las características que asume lo observado en el despliegue del proceso de percepción. Ambos polos de la actividad cognitiva no preexisten a su encuentro sino que son un efecto de su interacción, de esa regulación modal recíproca por la cual lo percibido modaliza a quien percibe (colabora o se resiste a la captación perceptiva, produce simulacros, dificulta o provoca la observación, condiciona el recorrido perceptivo, etc.) y, por su parte, quien percibe, modaliza lo percibido según su competencia, su posición enunciativa (embragado o desembragado), sus límites, sus posibilidades de desplazamiento, de acceso a una captación que se busca optimizar.

Por otra parte, en la medida en que el punto de vista se asienta en un proceso de percepción, quiere decir entonces que el análisis del punto de vista compromete no sólo la dimensión cognitiva sino también la dimensión pasional del discurso, de la sensibilidad y los afectos asociados a la puesta en circulación del saber. Es decir, que además de la experiencia inteligible, el punto de vista pone en juego la experiencia sensible, la cual otorga una cierta *orientación* al discurso, analizable también en términos de regulación modal de la interacción sólo que, en esta dimensión, se trata de la interacción entre la *intensidad* afectiva de la percepción y la *extensión* en que ella se despliega. A este respecto, afirma Fontanille (2012):

Una primera generalización se impone a título de hipótesis, la regulación modal actuaría en dos dimensiones a la vez: una propiedad que pertenecería a la categoría semántica de la *intensidad*, en ese caso, la nitidez, y otra que dependería de la *extensión*, es decir, de la distancia [...] lo que el punto de vista “regula” es una determinada correlación entre una *intensidad* y una *extensión* perceptivas (Fontanille, 2012, p. 85-86).

En este sentido, podemos decir que son las operaciones de modalización las que nos permiten observar y describir diversos aspectos de la dimensión sensible del punto de vista cuyas distinciones dependerían de la articulación entre grados de nitidez, calidad (*intensidad*) y grados de distancia, cantidad (*extensión*).

Por otra parte, a la regulación modal de la interacción entre las instancias que componen el punto de vista, es necesario agregar el proceso de aspectualización al que es sometido cualquier contenido u objeto que se incorpora al discurso. La manera como el discurso forma sus objetos tiene que ver con operaciones de fragmentación (los *aspectos* del objeto), con el modo de relacionar un todo con sus partes, de efectuar un recorrido, etc. Entendemos por *aspectualización*, precisamente, y retomando su definición lingüística, la proyección de un punto de vista sobre la acción que transforma a ésta en *proceso*, esto es, que la observa, no en su articulación con otras acciones sino en

su propio devenir, en sus fases de desarrollo. Y en una perspectiva semiótica, dado que el análisis recae sobre porciones más extensas de discurso, la aspectualización no se limita a ser una categoría del verbo sino que, además de proyectarse sobre el tiempo, puede afectar también el espacio y el desempeño del actor. Así, por obra de la aspectualización la acción se transforma en proceso, esto es, adquiere una *duración* (que podrá escandirse en sus fases incoativa, durativa, terminativa), el espacio da lugar a la distancia, a la construcción de *lugares* que devienen aspectos del espacio y a su accesibilidad, y el desempeño actorial puede dar lugar a la *calificación* de su actuación.

Con respecto a la relación que se establece, mediante las operaciones de aspectualización, entre el *proceso* y el *observador*, Greimas y Fontanille (1991) sostienen que si bien puede decirse que todo proceso tiene su propia forma y duración (independientemente de un observador), no obstante, es la intervención del observador la que puede modificar esa forma y esa duración. La independencia del proceso o la incidencia del observador sobre el proceso, podrá comprenderse como resultado de dos operaciones posibles: el desembrague, mediante la que el observador se distancia y da cuenta del proceso en su globalidad indivisible, sin estar él mismo implicado (que podría ejemplificarse con el aspecto perfectivo, caso del pretérito indefinido del verbo), o el embrague, mediante el cual el observador se implica y está inmerso en el proceso observado (que podría ilustrarse con el aspecto imperfectivo, caso del pretérito imperfecto del verbo, con la segmentación del proceso en incoativo, durativo, terminativo).

Para mostrar la importancia de atender a estos dos procedimientos básicos que configuran el punto de vista, me apoyaré en el análisis de algunos fragmentos de la novela *Segundos afuera*, de Martín Kohan.

3. Análisis del punto de vista

La novela *Segundos afuera*, de Martín Kohan, toma, como eje de la trama, un acontecimiento relevante para la historia del boxeo: la pelea, llevada a cabo en septiembre de 1923, en Nueva York, entre el campeón americano Jack Dempsey y el pugilista argentino Luis Ángel Firpo. Ese acontecimiento, más allá de constituir el hilo conductor que articula otras historias dentro del relato, ingresa a la narración bajo la forma de la minuciosa descripción de la caída fuera del ring de Dempsey, escena que se reitera de manera insistente a lo largo de toda la novela. Para dar cuenta de las estrategias de observación presentes en el texto, tomaremos tres fragmentos de la novela en los cuales se va configurando la escena de la caída del boxeador americano. Esta escena toma forma en la narración desde diversos ángulos de percepción. En una primera aproximación, se diría que la observación de la escena parte de tres posiciones: la del propio Dempsey, el boxeador que cae fuera del ring; la del fotógrafo, Donald Mitchell,

que aguarda con su cámara el instante preciso de la caída; y la del árbitro, que debe comenzar a contar en el momento exacto del roce del cuerpo con el piso.

Comenzaremos con un pasaje del inicio de la novela en que hay un predominio de la posición de observación del propio boxeador que sufre la caída. Esta experiencia vivida irá tomando forma paulatina y morosamente en cada uno de los capítulos de la novela:

Es una sogá, Dempsey lo sabe, y no un elástico. Es una sogá como la que, al entrenar, emplea en el gimnasio; algo más gruesa, sin duda, y envuelta en lona, pero básicamente una sogá. Eso implica que las fibras con que está hecha pueden estirarse hasta un determinado punto, pero no más [...] No es un elástico, no podría serlo, no va a servir para irse hacia atrás y después volver impulsado por una fuerza igual pero de sentido contrario. Dempsey lo sabe. No obstante calcula, aunque turbiamente, mientras cae de espaldas, que la sogá puede bastar para contenerlo [...] Dempsey piensa en esto, aturdido por un golpe brutal del argentino, el nombre no se lo acuerda, Fripp o Flipp, le dicen el Toro; piensa en esto con la esperanza, no necesariamente incierta, de que la sogá le quede calzada justo debajo de los omóplatos. Si pasa eso, no se cae [...] Con esta ilusión cae. La cara le duele, pero logra concentrarse más que nada en la espalda, en lo que pueda sentir en la espalda cuando llegue hasta las sogas. ¿Cuánto dura? Poco y nada. La cara todavía arde, y el hueso por dentro todavía duele, pero en la espalda, debajo de los omóplatos, justo ahí, donde lo esperaba, siente la sogá. La sogá (vale decir la lona, con la sogá adentro): la siente ahí, debajo de los omóplatos, donde lo esperaba, pero la siente muy húmeda, o directamente mojada, y eso sí no lo esperaba [...] Son varias las explicaciones posibles, y ninguna importa: el hecho es que la sogá, o la espalda, o las dos, están mojadas. Y entonces, cuando Dempsey cayendo llega hasta la sogá y va a apoyarse a la espera de que le sirva de elástico, para su sorpresa resbala. Mojado él, mojada la sogá, resbala hacia atrás con toda la fuerza del envión que traía. Se va a caer. No hay remedio [...] Se va a caer: un avatar en la vida del boxeador. Pero hay más que eso. No va a caer, da la impresión, contra las sogas, sobre el ring, como pasa siempre. Por la mojadura vasta que lo hace resbalar, va a caer por entremedio de las sogas, fuera del ring. Esto Dempsey todavía lo ignora (Kohan, 2018, p. 9-11).

Así comienza la descripción de una caída cuya duración en el espacio del texto se extenderá casi hasta el final de la novela. De aquello que se irá configurando como *la caída*, aquí se seleccionan algunos componentes, uno de ellos de manera más enfática, la sogá, aquello que parece poder convertirse en el objeto que impida que la caída tenga lugar. No es fortuita, entonces, la selección de la sogá: si el observador se ha detenido insistentemente en ella y la ha aislado del resto de los componentes del ring es porque constituye, para el boxeador, más que un objeto a observar, un probable ayudante en la situación de riesgo en que se encuentra el actor.

Es evidente cómo el acontecimiento de la caída es lentificado, “deformado” por el discurso, para mostrarlo como un proceso que puede ser presentado en

las fases de su desarrollo. La *aspectualización* de la caída comienza por presentarla en su fase incoativa, o más precisamente, podría decirse, inceptiva: “[...] resbala [...] Se va a caer” (en los capítulos siguientes se irán desplegando las otras fases: durativa, terminativa). Difícil determinar el comienzo de algo, como así también los límites de cada fase de un proceso, del pasaje de lo incoativo, a lo durativo, a lo terminativo, dado que cada fase empieza a tomar forma en la que la precede. De aquí que, también el comienzo tiene su antecedente, explicitado en nuestro ejemplo, mediante la instalación del observador en la interioridad del protagonista que padecerá el inesperado suceso, desde donde se realiza la proyección anticipatoria de escenarios posibles de la caída. La aparición de estos escenarios posibles se servirá de la *modalización* del discurso marcada por la presencia enfática de expresiones modales (sin duda, básicamente, no es, no podría serlo, etc.), y más allá de estas señales morfológicas, por la instauración de un mundo hipotético, no realizado, que permite el despliegue de los esbozos de expectativas que el personaje alcanza a vislumbrar. Precisamente una de las maneras de explicar la modalización discursiva, en términos de lingüística cognitiva, es asumir que la modalización implica la oposición entre un *mundo de referencia* (estado de cosas presente) y un *mundo expresado* (estado de hechos hipotético, supuesto, contrafactual, etc.). La distancia variable entre ambos daría lugar a las diversas modalidades (Frawley, 1992). O también, en el mismo ámbito disciplinario, la modalización ha sido vista como una “dinámica de fuerzas” (Talmy, 1988) en el sentido en que este concepto permite explicar cómo actúan las entidades en relación con la fuerza: ejecución de la fuerza, resistencia a la fuerza, vencimiento de la resistencia, bloqueo a la expresión de la fuerza, etc. La entidad que ejerce la fuerza, el agonista, se enfrenta al antagonista, entidad que tiene un efecto sobre la primera, sometiéndola o no. En este sentido, en el caso que nos ocupa, podría decirse que la inercia (el “envión”) que lleva al boxeador a ejercer la fuerza sobre la sogu tiene una intensidad tal que sobrepasa la resistencia que la sogu, como antagonista, podrá ejercer. Esa relación conflictual subyacente sería uno de los rasgos de la modalización, manifiesta en el discurso por las diversas expresiones modales.

En este primer fragmento, decíamos, la caída es contemplada en el inicio de su devenir; la pregunta que emerge es, entonces: ¿qué operaciones van conformando a las instancias que entran en juego?

Aquí, hemos afirmado, la conformación de lo percibido comienza por focalizar la sogu del ring. Del espacio reglamentario en que ocurre la pelea boxística, un elemento es aislado y sobre él recae el despliegue de la predicción: lo que la sogu es y lo que no es, lo que puede y lo que no puede hacer. Sobre la sogu se proyecta un *saber* propio de un boxeador (“Dempsey lo sabe”... “calcula”... “piensa”) y también, a la sogu se le atribuye “turbiamente” la capacidad de reaccionar como un elástico que evite la probable caída. El *informador* (la sogu

con sus características, lo que es y lo que no es, y su *competencia*, lo que puede y no puede hacer) y el *observador* (quien sabe, calcula, piensa, con su *competencia* de conocedor del ring) quedan conformados aspectualmente con los rasgos pertinentes seleccionados por la particular interacción que entablan: la sogá asume la figura de la probable salvadora, una ayudante del personaje en riesgo y, quien percibe, como instaurador de dos escenarios, uno esperanzador, *eufórico* (se habla de la “ilusión” con que cae) y otro *disfórico* (la sogá “no va a servir”), desplegados de manera alternada.

Es el despliegue de estos escenarios el que nos coloca ante el sentimiento de incertidumbre y aturdimiento del personaje, estados de ánimo que se manifiestan mediante la modalización del discurso (“no es un elástico”, “no podría serlo”, “puede bastar para contenerlo”, “esperanza no necesariamente incierta”, “la espera de que le sirva”, “para su sorpresa, resbala”, etc.). Si el tiempo del inicio de la caída puede lentificarse y expandirse (esto es, mostrarse aspectualmente) es por obra de la inmersión en la interioridad del personaje mediante la constante modalización del discurso que da cuenta de la vacilación cognitiva ante lo sorpresivo del acontecimiento.

Pero los escenarios que proyecta este observador en sincretismo con el “universo cognitivo” (Greimas, 1989, p. 143) del actor implicado en la trama, con ese conjunto articulado de saberes con los que intenta anticipar lo que vendrá, serán subvertidos por el carácter insólito de la resolución del acontecimiento. Sucede lo inesperado, lo imposible de haber sido previsto, anticipado: la sogá está mojada, y tal vez también su espalda lo esté, entonces, “...resbala hacia atrás [...] Se va a caer”. Hemos llegado casi hasta el final del apartado inicial de la novela y seguimos en la fase incoativa de la caída. Ante lo sorpresivo del evento (“para su sorpresa, resbala”) el sujeto queda desmodalizado, pierde toda competencia ante ese acontecimiento que le sobreviene y lo anula. Si recordamos la definición que da Zilberberg del sobrevenir, se comprenderá este proceso de desmodalización, de pérdida de sí del sujeto: “Sin anunciarse, sin prevenir sobre todo, el ‘sobrevénir’ virtualiza la capacidad modal del sujeto, cuyas competencias validadas anula *ex abrupto*” (Zilberberg, 2006, p. 467). Figura central del sobrevenir, el *evento* inesperado, trastoca todas las capacidades del sujeto, adelantándose en el tiempo (*no le da tiempo* al sujeto de reaccionar) o, al menos, produciendo el efecto de detención del flujo temporal, de ahí que el sujeto afectado por lo inesperado sólo a *posteriori* puede rehacer la cadena temporal de lo acontecido.

Esta desmodalización del sujeto afectado por el evento que le sobreviene, conduce al observador, en este caso, a salirse de los límites que le impone la interioridad perturbada del personaje, para poder dar cuenta, ahora sí, anticipadamente, de lo que acontecerá enseguida, mediante una *prolepsis* clásica: “va a caer [...] fuera del ring. Esto Dempsey todavía lo ignora”. Ese ángulo focal instalado primero en la interioridad del personaje para observar desde ahí la

progresiva captación de la caída, es abandonado hacia el final del pasaje inicial para desplazarse hacia el exterior de la escena e introducir otra competencia modal epistémica, el saber del narrador sobre la historia, que no sólo permite anticipar lo que sucederá sino también ostentarse, gracias a la distancia temporal entre el acontecimiento de la caída y su evocación posterior, como depositario de un conocimiento certero por el cual el destinatario le podrá otorgar confianza y autoridad para determinar la concatenación y explicación de los sucesos.

Así, podríamos decir que la estrategia de observación en los segmentos de la novela en que predomina el punto de vista de un observador instalado en la interioridad del protagonista, consiste en desplazarse desde los límites modales que impone la perturbación perceptiva de quien padece la súbita pérdida de estabilidad, hacia la exterioridad de la escena mediante la convocación de otra competencia modal epistémica que le permite al observador explicar aquello que el protagonista *no puede* explicarse. Hay muchos momentos en que esta estrategia se pone de manifiesto, cito sólo uno, cercano al final de la novela, en que el boxeador *se asombra* (al poder erguirse y regresar al ring) de ver a su contrincante amedrentado, “amilanado”, “apichonado”, cuando *debería* estar ufano de su hazaña de haberlo arrojado fuera del ring:

Jack Dempsey no se explica. Lo mira y no se explica. Pero existe, no obstante, una explicación atendible. Para el otro la pelea ya estaba ganada. Eso mismo que Dempsey, aunque afectado, barrunta como un “ya casi triunfo”, un triunfo por venir en inminencia, para el otro era un triunfo ya consumado, ya sucedido, nada había que esperar como no fuera la gloria [...] Ahora lo ve volver (Kohan, 2018, p. 290).

Este desplazamiento de la interioridad a la exterioridad pone en escena el pasaje de un observador inmerso, implicado en el proceso, a otro desimplicado, distanciado. Aquí, este segundo observador que evalúa, anticipa, explica, se superpone al que siente, conjetura, padece e intenta captar el evento inesperado. Este segundo observador despliega un meta-saber: sabe lo que el otro sabe y lo que no sabe, lo que conjetura (el otro *debería estar* ufano) y aquello de lo que *se asombra*. La expansión de cada fase de la caída (aquí ya no estamos en el prolongado comienzo sino ya en el prolongado final de la caída, en el lento levantarse y la morosa subida al ring, fin de la caída e inicio, o más bien, reinicio de otro proceso, de la pelea propiamente dicha) se manifiesta, como decíamos, mediante la modalización del discurso: si centramos nuestra atención, ahora, en este fragmento, advertiremos que, en efecto *nada acontece* en la dimensión pragmática, sin embargo, el discurso continúa desplegándose sobre la dimensión cognitiva (Dempsey no se explica, la pelea ya estaba ganada, barrunta como un ya casi triunfo, un triunfo por venir en inminencia, etc.) mediante enunciados modales evaluativos de lo ya sucedido y de lo que aún no sucede. Podemos decir así que la voz que verbaliza y compone el discurso delega la configuración del

inicio de la caída en dos posiciones o estrategias del observador: la primera, coincidente con la competencia del actor, consiste en centrarse en sus sensaciones corporales y visuales aunadas a su limitado poder de captación; la segunda, en sincretismo con el narrador, proyecta un saber sobre la propia historia, que sobremodaliza el saber del primer observador (sabe lo que el otro no sabe, explica lo que el otro no se explica). Sin embargo, esta segunda competencia instalada en el discurso, que aparentemente llena los vacíos que deja la primera, pronto mostrará también sus límites.

Cuando, en otro momento, ya caído el boxeador, experimenta ese punto ciego de la caída, el discurso avanzará sobre esa nada de la siguiente manera: “Nada. La nada. Nada de nada, de nada, de nada [...] Nada oye, nada siente, nada ve: nada [...] Tampoco siente nada: ni el vértigo de la caída” (Kohan, 2018, p. 147-148).

El observador primero, instalado en los límites de la desmodalización de quien padece lo impredecible, ante la crucial experiencia vivida de la nada (si se pudiera decir así), del vacío, vacío de sí y vacío de lo otro, debe dejarle el lugar al otro observador, y permitir así el pasaje de la dimensión pasional en que está atrapado el primero a la dimensión cognitiva del meta-saber del segundo, el cual, como decíamos, en sincretismo con el narrador, aprovechará la ocasión para superponer, ante la experiencia inefable, la reflexión sobre el propio discurso, a propósito de preguntarse qué harían los cronistas si Dempsey confesara ese “núcleo vacío y vacante” de su caída: “habiendo nada, la escritura ha de abocarse a esa nada, y tratar de ella como si fuese todo o como si fuese algo. La conciencia, la memoria o la percepción, sí pueden interrumpirse; la escritura no. Dempsey sabrá entender” (Kohan, 2018, p. 149).

En síntesis, podemos decir que dos estrategias de observación se despliegan en el fragmento: una, la que se establece entre la posición de la conciencia perturbada del actor y la sogá con su particular morfología; otra, la que se instaura entre la posición del meta-saber del narrador y el saber limitado del actor.

En la primera, el *informador* (la sogá) es configurado con la competencia modal que el *observador* le atribuye (lo que es y lo que no es, lo que puede y lo que no puede hacer) y la competencia modal de la fuente de observación se hace manifiesta en los dos escenarios posibles que proyecta (que la sogá lo devuelva a la pelea sin caer, o bien, que no lo contenga y caiga en el ring); en la segunda estrategia, el informador (el saber del actor) es ya una modalidad que será sobremodalizada por el observador que sabe lo que el actor sabe, calcula... turbiamente, piensa, no sabe, no se acuerda, siente, lo que espera y lo que no espera.

En la primera, el observador se manifiesta embragado, implicado en el proceso al cual percibe en su devenir (aquí, en su inicio); en la segunda, el

observador se manifiesta desembragado, distanciado del acontecimiento al que concibe como una totalidad cerrada, pues devela de manera anticipada qué sucederá finalmente.

En la primera, el proceso queda abierto y proyectado al futuro en posibles escenarios; en la segunda, el proceso se muestra acabado y anclado en el pasado.

En la primera, lo percibido (la sogá) es seleccionado del conjunto al que pertenece (extensión débil, sólo un componente del conjunto), y examinado con precisión, mostrado con “nitidez” conceptual (intensidad fuerte) (correspondería a la “estrategia electiva”, en términos de Fontanille, 2012); en la segunda, lo percibido (el saber y el no-saber del actor) se muestra como una totalidad completamente abarcada (extensión fuerte) y es mostrado también con “nitidez”, con claridad conceptual y explicaciones fundadas (intensidad fuerte) (correspondería a la “estrategia englobante”, en términos de Fontanille, 2012).

Es interesante destacar cómo el discurso enlaza uno y otro punto de vista, cómo pasa de la intensidad a la extensión, de la implicación a la explicación, y cómo deja afuera, también, un resto inabarcable, intocado por el discurso.

La observación de la escena de la caída, decíamos al comienzo, no sólo proviene de la posición del propio Dempsey, el boxeador que cae fuera del ring; a ella se agregan la del fotógrafo, Donald Mitchell, que aguarda con su cámara el instante preciso de la caída, y la del árbitro, que debe comenzar a contar en el momento exacto del roce del cuerpo con el piso. Me referiré de manera sucinta a estos puntos de vista sólo para mostrar cómo se reitera el mismo procedimiento de enlazar dos estrategias del punto de vista. Veamos el siguiente pasaje:

Donald Mitchell tiene incorporada la mirada del fotógrafo: mira el mundo y lo ve como una fotografía. Pero su imaginación va más lejos, y pertenece al cine. Ahora contempla la espalda de Jack Dempsey, el campeón. Es la espalda de un campeón del mundo de peso pesado: a partir del pantalón empieza a ensancharse en capas sucesivas de musculatura firme, grumos de fortaleza acumulada en contornos que nada saben de alguna indecisión [...] Es la espalda de un hombre que se está cayendo. Ve la espalda, lo que es, pero también se anticipa a lo que viene, lo que será. Ahora está la espalda, inmensa, y todo es espalda. Pero a medida que Dempsey siga cayendo, como ya está cayendo, por detrás de su espalda en declive se empezará a ver la otra parte de la escena, la parte que le da sentido: el gesto fiero y categórico del retador, que acaba de golpear y tumbar al contrincante. Hay que esperar a que las dos figuras se vean: la del posible vencedor y la del posible vencido, para que el hecho completo, como victoria y como derrota, quede capturado en la imagen. Hay que esperar a que continúe la declinación de esa espalda absoluta, para que asome por detrás la otra figura complementaria. En ese momento habrá que pulsar. Donald Mitchell espera, pero algo pasa. Mira atento y lo que ve, no sin asombro, es más espalda, cada vez más espalda, cada vez más espalda. Mira atento y eso ve: cada vez más espalda (Kohan, 2018, p. 63-64).

Si el inicio de la caída, sentida y percibida desde la posición del boxeador, instaba a éste a aislar y focalizar la soga del conjunto de la escena, desde la posición del fotógrafo, la totalidad de la escena se compone de otros elementos, y, de entre ellos, ahora se focalizará la espalda del boxeador. La descripción minuciosa de la espalda (que aquí sólo cito parcialmente) sigue el recorrido de la mirada de quien situado más abajo y cerca del ring, eleva los ojos hacia arriba desde el pantalón hacia los hombros del boxeador. Si para la mirada desde la posición del boxeador, la soga constituye un posible ayudante, aquí, para el fotógrafo, la espalda se transforma en un obstáculo para sus fines. Desde el *universo cognitivo* del fotógrafo deportivo, la fotografía deberá satisfacer los requisitos de una escena que compruebe quién es el vencedor y quién el vencido, de ahí que deba esperar a que esa espalda ya no le obture la captación de la escena. La hipotética completud de la escena (el *informador*, el objeto de la mirada, lo que se busca ver) es aquí una proyección imaginaria de quien espera lo esperable: que el boxeador caiga sobre el ring y aparezca la escena “completa”, con las dos figuras, para lograr la fotografía anhelada.

El apartado del cual se ha extraído este fragmento, termina con la reiteración de la frase: “cada vez más espalda”. Esta aspectualización repetitiva, marca del asombro de quien percibe, se explicará más adelante, al saber que el boxeador caerá, de espaldas, no sólo fuera del ring sino, además, sobre el propio fotógrafo.

En la regulación modal de las instancias, participa entonces, también, ese *actante de control*, aquí en la función de obstáculo, que *impide* ver y que terminará por frustrar la expectativa del fotógrafo de plasmar la escena de la gloria y la derrota. El *actante de control* o simplemente *control* (Fontanille, 2001, p. 135) designa a ese tercero que puede modificar la relación entre la fuente y el blanco en los actos de percepción, favoreciendo u obstaculizando, filtrando, desviando o alterando de alguna manera la interacción. Aquello que puede desempeñar el rol de obstáculo, como en el caso que nos ocupa, puede llegar a transformarse en blanco de la mirada al ocupar, finalmente, todo el horizonte de percepción.

El acontecimiento inesperado que sobreviene, la caída del boxeador de espaldas sobre el cuerpo del fotógrafo, lo conducirá también a ese anonadamiento, a una desmodalización, una pérdida de sí y de lo otro, a *no poder ver* nada: “Donald Mitchell necesita ver. Mientras pueda ver, maneja el mundo, pero se anula en el mundo si por algún motivo deja de ver. Y ahora no ve nada [...] Nada: todo es negrura. Sombras, negrura, nada de nada, oscuridad” (Kohan, 2018, p. 94-95).

Ante esta pérdida de competencia modal por parte del sujeto que encarna el punto de vista, una nueva competencia modal se instaura en el discurso, en sincretismo con el narrador, para aclarar que “Pronto se sabrá que es la realidad

la que se ha descompuesto, en rara desintegración, que la que se oscurece y queda quieta es la realidad” (Kohan, 2018, p. 96). Esta explicación “corrige” la sospecha del fotógrafo de que su cámara se ha descompuesto y es la causa de que no pueda ver nada.

Con algunas variantes, las dos estrategias, que detectamos en la perspectiva del boxeador, conviven también en los apartados de la novela que privilegian el punto de vista anclado en el fotógrafo. Una primera estrategia, de tipo “electiva”, consiste en aislar y focalizar la espalda del boxeador, en este caso, desde una cámara fotográfica y desde un universo cognitivo dominado por el discurso visual de la crónica deportiva que provee los principios de una imagen contundente del triunfo, imagen proyectada en el escenario posible de quien percibe, cámara en mano, y espera la realización de lo previsible. Una segunda estrategia, de tipo “englobante”, en sincretismo con el narrador, toma como informador al primer observador, al fotógrafo, y anuncia la posesión del conocimiento de lo que acontecerá después, que va a “corregir” y explicar las impresiones erróneas del fotógrafo. El acontecimiento inesperado no sólo desmodaliza al fotógrafo (*no puede ver*) sino que, en el relato de los sucesos que hace la novela, lo hará pasar de ser un observador a un participante cuyo cuerpo quedará aprisionado bajo el peso descomunal del púgil estadounidense.⁵

La tercera posición desde la que es observada la caída es, decíamos, la que se manifiesta en sincretismo con el árbitro. Veamos el siguiente pasaje:

No bien toque el piso, empieza la cuenta: del uno al diez [...]

Es mejor cuando se desploman, rotundos, de espalda o de bruces, hasta rebotando un poco, con gran salpicadura de sangre, sudor y mocos. Es mejor cuando caen así, con todo el cuerpo, cuando cayendo se pierden en todo lo que son, porque así es más fácil establecer en qué momento (después de todo no se trata más que de momentos) empezar la cuenta.

Hay veces, sin embargo, que tocan el piso de un modo menos decidido, que caen menos cabalmente [...]

Otras veces se ladean, en total obnubilación, casi en cucullas, y por no caer tocan el piso con un guante y de esta forma no se caen. A los efectos del conteo, no obstante, esta no caída se computa como caída, ya que caída es tocar el piso con algo que no sea la suela de las botas, la planta de los pies. Lo hacen para no caer, y de hecho no se caen, pero él, mister Gallagher, tiene que ver en eso una caída, y como tal considerarla. Es decir, contar. [...]

El lego dirá que es fácil distinguir cuándo un hombre, boxeador o no, se encuentra erguido, y cuándo se cayó. Es cierto que es fácil, dicho así, visto así; pero cuando lo que cuenta es el instante en el que empieza el contacto del hombre con el piso, el momento exacto

⁵ La escena que aquel 14 de septiembre de 1923 las cámaras no lograron documentar con precisión quedó plasmada en una pintura de George Bellows, de 1924, que, con mayor realismo, produjo la imagen que circuló y continúa circulando en el periodismo deportivo, la cual se conserva en el Whitney Museum of American Art de Nueva York y es la que ilustra la portada de la novela.

en el que finalmente los dos se tocan, la exigencia de precisión es grande. [...]

Ahora, por ejemplo, cae el campeón. Cae como cayó, y más veces, el otro. Cuando toque el piso habrá que empezar a contar. Cuando toque el piso (Kohan, 2018, p. 29-30).

Para quien debe sancionar si ha habido o no caída, y si la hay, determinar cuándo comienza, aquello que focaliza su atención es el instante de “tocar el piso con algo que no sea la suela de las botas”. La aspectualización repetitiva de la expresión “tocar el piso” no sólo señala el lugar del *informador*, sino que también es la marca de la concentración del *observador* quien, para optimizar su percepción, debe adoptar una posición particular con el fin de advertir ese instante en que se produce el encuentro del piso con alguna parte del cuerpo. Más adelante se dirá: “Por eso mister Gallagher practica una leve flexión de su rodilla izquierda, y se inclina para mejor ver el ángulo de la caída de Jack Dempsey y la línea del suelo donde se espera que vaya a caer” (Kohan, 2018, p. 73). El árbitro debe adecuar el cuerpo a la morfología de lo que debe percibir: el toque del piso por el cuerpo de quien cae. Para este observador, la caída se mide en segundos y tiene una duración establecida, un comienzo y un final. En este pasaje, como en los anteriores que hemos comentado, la caída se presenta también en su aspecto incoativo o, más bien, inceptivo: “cuando toque el piso”; vuelve a aparecer esa anticipación que es una proyección imaginaria de lo que se espera que comience a suceder. Todos los escenarios referidos a los distintos modos de caer que despliega este pasaje tienen el efecto de prolongar y lentificar la duración de la caída y de mostrar, también, que la duración del tiempo *interior* (de la construcción de los escenarios) no se somete a los mismos criterios de medición del tiempo *exterior*. La modalización del discurso mediante la inserción de la referencia a las posibilidades de caída previsibles no sólo prolonga la duración del inicio sino también da profundidad al discurso al acceder al mundo interior de quien observa.

Como ya sabemos, lo esperado no sucederá y lo insólito del acontecimiento dejará al árbitro también desmodalizado. Más adelante se dice: “Pero evidentemente Dempsey ya se ha caído, se ha caído incluso mucho, mucho más de lo normal, y sin embargo mister Gallagher no ha visto que parte alguna de su cuerpo tocara el suelo [...] Mister Gallagher se siente confuso y no sabe cómo proceder” (Kohan, 2018, p. 73).

En el fragmento citado, aparece también otra competencia cognitiva que servirá de contrapunto a las lucubraciones del árbitro: se nombrará como “el lego”, para quien el dilema sobre cuándo comienza la caída de un boxeador es poco menos que trivial. Y más adelante (en el mismo hilo de apartados centrados en el árbitro), veremos manifestarse también esa estrategia de insertar un observador que sabe lo que el primero no sabe: “Existe algo así como un reloj

interno en cada ser humano [...] la capacidad que una persona tiene de medir el paso del tiempo sin necesidad de poner en eso su más plena atención consciente. [...] Es como una advertencia que suena pero él no oye, o que oye pero no registra, o que registra pero no reconoce, o que reconoce pero no entiende” (Kohan 2018, p. 237-238).

Las dos estrategias observadas en sendos hilos de apartados, unos centrados en el boxeador y otros en el fotógrafo, vuelven a aparecer en el tercer hilo que adopta el punto de vista del árbitro como dominante: por un lado, la estrategia “electiva” del observador-árbitro que se concentra en el toque del piso por parte del cuerpo del boxeador y, por otro, la “englobante” de un observador que devela, explica, lo que el primero no atina a saber.

A modo de conclusión

Los trabajos de Greimas reunidos en *Del sentido II* (1989 [1983]), como así también algunos desarrollos posteriores sobre las dimensiones cognitiva y pasional del discurso, tanto del propio Greimas como de sus colaboradores, nos han dado ocasión de volver sobre el tema del punto de vista en el discurso, poniendo ahora el acento en los procedimientos de modalización y aspectualización como generadores de los puntos de vista.

Así, hemos considerado que el punto de vista es analizable como una escena en la que intervienen, por una parte, lo percibido, objeto o meta de la percepción, el *informador* (en términos de Fontanille); por otra parte, el *observador* o fuente de la percepción, la posición cognitiva, afectiva y valorativa desde la cual se selecciona y aspectualiza lo percibido, y, primordialmente, la interacción modal y aspectual que configura tanto al sujeto observador como al objeto observado.

Hemos tomado como punto de partida en el análisis la aspectualización de lo observado para, a partir de ahí, reconocer al sujeto de la aspectualización y la interacción que se genera entre el observador y aquello que se configura y recorta como objeto de las distintas estrategias de observación. La expansión ostensible de las fases del proceso de la caída se logra mediante la modalización del discurso cuyo efecto de detención de la acción da lugar (en el primer pasaje citado) por una parte, a la inmersión en la interioridad del protagonista y a su proyección de espacios imaginarios, y por otra, a la instalación de otra dimensión cognitiva y temporal desde la cual aquel acontecimiento insólito puede ser explicado. Ambas estrategias de observación, con algunas pocas variantes, se aprecian también en los otros dos hilos de apartados aquí considerados que también expanden la duración de la caída para ofrecer otra composición de la escena.

El recorrido teórico y el análisis realizado conducen a pensar no sólo que el punto de vista se asienta en la interacción constitutiva de sujeto y objeto

mediante las operaciones de aspectualización y modalización, sino también en la predisposición del sujeto a ser afectado, atraído, movido por algo que lo interpela y suscita su respuesta, y en la conformación específica de ese algo que ofrece una materialidad y una morfología propicia para ser captado, recortado, aprehendido, de ciertas maneras posibles. También estos aspectos son observables en nuestro ejemplo, pero ésta es una reflexión que amerita otro desarrollo, que ha dado lugar a diversas reflexiones semióticas, y que aquí sólo mencionamos como apertura a nuevas indagaciones sobre la configuración de los puntos de vista. ●

Referencias

- BALLY, Charles. *Linguistique générale et linguistique française*. 2 ed. Berna: A. Francke S. A., 1944 [1932].
- BANFIELD, Ann. Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire : le développement de la parole et de la pensée représentées. *Langue française*, n. 44, p. 9-26, 1979. Disponible en: <https://doi.org/10.3406/lfr.1979.6168>. Acceso en: 11 oct. 2024.
- DUCROT, Oswald. La noción de sujeto hablante. In: DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Trad. Sara Vassallo. Buenos Aires: EDICIAL, 1994 [1982]. p. 251-277.
- FONTANILLE, Jacques. El retorno al punto de vista, *Morphé*, n. 9/10, p. 37-52, 1994.
- FONTANILLE, Jacques. *Les espaces subjectifs*. Introduction à la sémiotique de l'observateur. París: Hachette, 1989.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Trad. Óscar Quezada Macchiavello; Desiderio Blanco. Lima: FCE/Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2001 [1998].
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica y Literatura*. Ensayos de método. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2012 [1999].
- FRAWLEY, William. *Linguistic Semantics*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989 [1972].
- GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998 [1983].
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Trad. Enrique Ballón Aguirre; Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1990 [1979]. t. 1.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Trad. Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Gredos, 1991 [1986]. t. 2.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Del sentido II*. Trad. Esther Diamante. Madrid: Gredos, 1989 [1983].
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. Avant-propos. In: GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Le discours aspectualisé*. Actes du colloque Linguistique et Sémiotique I. Limoges : PULIM; Amsterdam: John Benjamins, 1991. p. 5-16.
- KOHAN, Martín. *Segundos afuera*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018.
- RABATEL, Alain. *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, S. A., 1998.

TALMY, Leonard. Force Dynamics in Language and Cognition. *Cognitive Science*, v. 12, n. 1, p. 49-100, 1988. Disponible en: [https://doi.org/10.1016/0364-0213\(88\)90008-0](https://doi.org/10.1016/0364-0213(88)90008-0). Acceso en: 11 oct. 2024.

USPENSKY, Boris. *A poetics of composition*. The Structure of the artistic text and tipology of a compositional form. Trad. Valentina Zavarin y Susan Wittig. Berkeley: University of California Press, 1973.

VION, Robert. Modalité, modalisateur et modalisation : des concepts incontournables de l'énonciation. In: COLAS-BLAISE, Marion; PERRIN, Laurent; TORE, Gian Maria (ed.) *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*. Paris: Lambert-Lucas; Luxembourg: Université du Luxembourg, 2016.

ZILBERBERG, Claude. *Semiótica tensiva*. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006.

 Modalization and aspectualization: operations of the point of view.
The multiple scene of the fall in *Segundos afuera*, by Martín Kohan

 FILINICH, María Isabel

Abstract: In Greimas' text *Du sens II* (1989 [1983]), a central place is given to the reflection on the modalization of discourse. In this paper, we try to show how modalization and aspectualization, central operations of the functioning of discourse, are at the basis of the configuration of points of view in narrative. Thinking about perspective within the horizon opened by Greimas, as well as by other semioticians who collaborated with him, in the cognitive and passional dimensions of discourse, allows us to recognize the scope and importance of points of view in the shaping of meaning. For this purpose, we analyze some fragments of the novel *Segundos afuera*, by Martín Kohan (2018).

Keywords: point of view; modalization; aspectualization.

Como citar este artigo

FILINICH, María Isabel. Modalización y aspectualización: operaciones del punto de vista. La escena múltiple de la caída en *Segundos afuera*, de Martín Kohan. *Estudos Semióticos* [online], vol. 20, n. 3. Dossiê temático "*Sobre o sentido II*, quarenta anos mais tarde: o pensamento de Greimas em devir". São Paulo, dezembro de 2024. p. 77-95. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

FILINICH, María Isabel. Modalización y aspectualización: operaciones del punto de vista. La escena múltiple de la caída en *Segundos afuera*, de Martín Kohan. *Estudos Semióticos* [online], vol. 20, issue 3. Thematic issue "*Du sens II*, forty years later: Greimas' thought in the making". São Paulo, December 2024. p. 77-95. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 12/05/2024.

Data de aprovação do artigo: 20/06/2024.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.
This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

