



CSIC



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

punto de vista. Del latín *punctum* y del latín tardío *vista*. Cada uno de los modos de considerar un asunto u otra cosa. (ing. *point of view*, fr. *point de vue*, al. *Blickpunkt*).

[Narratología]. *Ángulo o perspectiva desde el cual se ve o se percibe lo narrado dentro de una historia.*

Particularmente importante en la narrativa por la pluralidad de perspectivas presentes dentro de un relato, es un concepto que responde a una variada terminología, *perspectiva, visión o focalización* entre otros, que designa cómo la instancia narradora administra y presenta la información dentro del relato. La profundidad del concepto puede limitarse al plano compositivo, tener mayor alcance afectando al plano discursivo y llegar a configurar los cuatro planos temporal, espacial, psicológico e ideológico de un relato.

H. James fue uno de los primeros en teorizar sobre este concepto a partir de su símil de la casa de la ficción con sus ventanas desde las que se mira la realidad con diferentes punto de vista. Lubbock distinguió entre *showing* y *telling* y estableció cuatro categorías del punto de vista en función de la persona gramatical con la que se construye la instancia narradora. Ortega y Gasset, en consonancia con el relativismo epistemológico, afirma que la realidad tiene infinitas perspectivas, la cual se muestra con distintas apariencias al ser percibida por un sujeto. El Formalismo ruso no realizó una teorización específica para el concepto pero implícitamente está presente en los conceptos de *estructura y dominante*, los cuales parten de una concepción de la obra como una realidad orgánica, organizada de un modo jerárquico a partir de un principio organizativo. El papel del narrador y su perspectiva son

igualmente elementos clave, ya que dirigen al lector con grados de deformación en los hechos que narra.

En muchas otras visiones teóricas se encuentra el concepto de punto de vista como un elemento central. Ingarden señala que el narrador es el centro de orientación que organiza y configura los elementos de la historia, aunque este centro pueda ser uno o varios narradores. Para Bajtín la novela contiene una gran polifonía donde se presentan diferentes tipos y modalidades de discurso configurados y orientados por un narrador con una voz, una forma de organización, una ideología y una visión del mundo. Otros teóricos establecen una clasificación más exhaustiva del concepto de punto de vista. Son de gran relevancia la realizada por Freidman y sus siete categorías así como el modelo visual de Stanzel donde muestra las diferentes posibilidades del punto de vista. Uspensky, uno de los teóricos más influyentes con su concepción del tema, lo define en función de la relación entre diferentes planos: el plano ideológico, el fraseológico, el espacial, el temporal y el psicológico.

Las formulaciones teóricas más relevantes vinieron de la narratología francesa, en particular las de Todorov y Genette. Para Todorov, en función del modo de conocimiento, *subjetivo* y *objetivo*, y su diferencia en *extensión* y *profundidad*, existirían grados de interiorización desde una visión interna hasta una puramente externa. Genette establece la teorización de referencia en la narratología contemporánea a través de su concepto de focalización. Existirían tres grandes divisiones: *focalización cero* donde hay una ausencia en la limitación de la perspectiva, la *focalización interna* cuando los hechos son filtrados por el narrador a través de sus personajes, pudiendo ser *fija*, *variable*, *única* o *múltiple*, y la *focalización externa*

punto de vista

cuando el narrador es externo a los personajes como un registrador que ve desde fuera.

El concepto de Genette de *focalización* ha sido enormemente influyente pero también objeto de críticas y nuevas apreciaciones, evidenciando que la definición de punto de vista no se encuentra cerrada. Sigue siendo un término con una viva discusión acerca de su alcance y profundidad para los diferentes planos del relato.

El término punto de vista designa el ángulo o perspectiva desde el cual se ve o se percibe lo narrado dentro de una historia.

El concepto de punto de vista tanto en el uso ordinario como en el artístico, está íntimamente relacionado con la cuestión de quién ve o de quién percibe la acción. La teoría literaria ha tomado prestado este concepto de las artes visuales para definir el estatuto del narrador y su posición determinante en el saber y en el decir de los acontecimientos, estableciendo una perspectiva a través de la que se filtra el mundo de un relato.

El concepto de punto de vista es especialmente relevante para el texto narrativo. Estos textos emplean una pluralidad de perspectivas provenientes de la figura del narrador o narradores y de los personajes. Sin embargo, es un concepto no exento de cierta controversia para el cual existen numerosas tipologías y visiones, así como un amplio abanico de términos como *perspectiva*, *visión* o *focalización* que, con diferentes matices, se refieren a cómo la instancia narradora administra y presenta la información dentro del relato. Para diferentes teóricos el grado de profundidad del concepto es variable, entendiéndose como una categoría que afecta directamente a la composición pero puede tener un mayor alcance, afectando al plano discursivo. Si bien el punto de vista está íntimamente relacionado con la

figura del narrador, puede complicarse en aquellos casos donde existe un juego de narradores, figuras interpuestas como un transcriptor o en relatos que emplean formas como el monólogo interior o el estilo indirecto libre. Estas diferentes maneras de acercamiento a la noción de punto de vista provocan una variación no sólo en las atribuciones de la instancia narradora sino también de la importancia de la misma dentro de la vertebración del relato. Así Chatman (Chatman: 1978, 151-158) propone emplear una terminología diferente para el punto de vista del narrador y el del personaje. Para Tacca (Tacca: 1973, 70-73) el punto de vista está vinculado a la posición del narrador, si éste se encuentra dentro o fuera de la historia, y en función de esta situación su grado de conocimiento será omnisciente, equisciente o deficiente. Friedman (Friedman: 1975, 144-155) abre el foco para aludir a cómo se muestra la información vinculando al concepto de punto de vista las cuestiones de quién habla al lector, desde qué posición de la historia se narra, qué canales de información (como palabras, pensamientos o percepciones) se emplean y a qué distancia de la historia sitúa al lector, distinguiendo entre un decir subjetivo y un mostrar objetivo. Simpson (Simpson: 1993, 11-44), siguiendo una larga tradición, otorga mayor poder en el plano discursivo al concepto de punto de vista definiéndolo en cuatro categorías, una temporal, otra espacial, una tercera que afecta al plano psicológico y una última concerniente al plano ideológico.

Ha sido a lo largo del siglo XX cuando se ha prestado una mayor atención al concepto de punto de vista, el cual ha sido tratado por diferentes teóricos y escuelas críticas. El escritor y ensayista Henry James (James: 1975, 61-62) fue uno de los primeros en acercarse al concepto de perspectiva. Antes del cambio de siglo elaboró el símil de la casa de la ficción con respecto al punto de vista, una casa que *no tiene una sino un*

punto de vista

millón de ventanas desde las cuales se puede contemplar de distinta forma la realidad por parte de un mismo o distintos observadores. Sus ideas tendrían posteriormente una gran influencia, tanto en escritores más afectos a una narración objetiva o directa como en aquellos que filtran la experiencia a través de una conciencia. Su discípulo Percy Lubbock (Lubbock: 1972, 59-76), basándose en las observaciones de James y la distinción entre *showing* y *telling*, organizó en cuatro categorías el concepto de punto de vista en función de si la narración emplea una tercera persona como instancia narradora autorial, la tercera persona a través de un personaje reflector, una narración igualmente en tercera persona pero únicamente dialogada o una narración en primera persona.

Otra de las primeras e importantes influencias que recibió el concepto de punto de vista vino con el cambio epistemológico que supuso el relativismo. Influenciada por las teorías científicas de principio de siglo, la verdad ya no se mostraba como una sino múltiple. Así Ortega y Gasset considera la perspectiva como el elemento configurador de la realidad, donde cada persona lleva ajeo desde que nace un punto de vista y crea una visión del mundo propia, sin que en ella intervenga la concepción de falsedad en cada una de las perspectivas. Su suma conlleva una mayor aproximación a una verdad más completa. Siguiendo las teorías de Einstein, Ortega (Ortega: 1923, 102-103) afirma que la realidad tiene infinitas perspectivas, distintas apariencias que asume la realidad al ser percibida por un sujeto. Esta percepción ha tenido un importante reflejo dentro del género de la novela, no sólo planteado desde una única instancia narradora como elemento configurador sino por el uso del multiperspectivismo, como es muestra destacable *El ruido y la furia* (1929), de William Faulkner, con sus cuatro narradores o el narrador múltiple de Cortázar en *La señorita Cora* (1966).

El Formalismo ruso, sin realizar una teorización específica para el concepto de punto de vista, realizó una formulación sobre la obra de arte literaria donde sí lo incorpora, aunque sea implícitamente. A través de teóricos como Tinianov (Tinianov: 1923, 85-88) y los conceptos de *estructura* y *dominante* se concibe la obra como una realidad orgánica, organizada de un modo jerárquico a partir de un principio organizativo. Su formulación del *Skaz*, narraciones que incorporan procedimientos propios de la lengua y de los relatos orales, presenta una definición que remarca el papel del narrador y de la perspectiva. Vinogradov (Vinogradov: 1922, 81-84) señala que el narrador actúa no sólo como intermediario entre autor y lector sino que dirige con algún grado de deformación los hechos que narra la historia.

El polaco Roman Ingarden (Ingarden: 1931, 197-206), alumno de Husserl, señala la función de la instancia narradora como *centro de orientación* de los elementos de la historia, organizándolos y configurándolos, aunque éste pueda no ser fijo en un único personaje o narrador. Sin embargo, el papel organizativo del narrador no implica una voz monódica dentro de la novela. Tal y como señala Mijaíl Bajtin (Bajtin: 1989, 87-182), la novela se caracteriza por su polifonía: en ella se dan la mano diferentes tipos y modalidades de discurso, sean estos cartas, tratados insertados o discursos de los personajes, configurados y orientados por un narrador con una voz, una forma de organización, una ideología y una visión del mundo preeminente, siendo ésta una concepción íntimamente vinculada con la noción de punto de vista que va más allá del plano compositivo y llega al ideológico.

Friedman (Friedman: 1975, 144-155), siguiendo la línea de Lubbock, establece una taxonomía del punto de vista basada en la distinción de

showing y *telling*, elaborando una tipología conformada por siete tipos. En un extremo se sitúa la *omnisciencia editorial* -en la cual presenta un narrador que se inmiscuye en la historia y tiene plena capacidad para realizar reflexiones y comentarios- y en una segunda posición la *omnisciencia neutral* -donde el narrador se muestra de un modo impersonal, sin realizar actos de intrusismo directo dentro de la narración-. Prosiguiendo establece dos categorías para el narrador en primera persona, ya sea ésta realizada por un *personaje testigo* -donde un personaje narrador apenas conoce los pensamientos de los demás personajes- o *protagonista* -limitado en conocimiento a sus propios pensamientos-. Si se emplean varios personajes se encuentra la *omnisciencia múltiple selectiva* -donde el narrador focaliza la narración a través de diferentes personajes, alternando sus puntos de vista-, la cual puede ser de un sólo personaje, denominándose entonces *omnisciencia selectiva* -el punto de vista se centra en un único personaje, filtrando la narración a través de una sola conciencia-. Finalmente se encuentran el *modo cámara* -donde la historia con la frialdad de una cámara fotográfica- y el *modo dramático* -donde la voz de una instancia narradora es sustituida por el puro dialogismo entre personajes -.

Un modelo que tuvo su relevancia en el momento de su planteamiento fue el de Franz Stanzel (Stanzel: 1979, xvi, 46-77), donde entremezcla percepción y narración en su concepto de *mediación*. Su formulación presenta una forma gráfica circular donde se contraponen tres elementos, que crean a su vez tres líneas que se entrecruzan en su interior. Estos tres elementos son el modo de un narrador o de un reflector, la perspectiva interna o externa y, finalmente, la persona, con identidad o sin ella. De la intersección se generan un abanico con tres situaciones narrativas básicas, que son la situación narrativa autorial, externa y sin identidad, una segunda situación narrativa figurada formada por un reflector, interno y sin

identidad, y finalmente la narración en primera persona, interna y con identidad.

El papel del punto de vista del narrador puede implicar, por tanto, una percepción de la realidad y una modelización acorde a ella, siendo esta visión el centro focal sobre el que se jerarquizan otros puntos de vista que pueda contener la obra. Esta percepción se encuentra desarrollado por Yuri Lotman (Lotman: 1970, 320-335), quien señala el aumento de complejidad en la confluencia de diferentes puntos de vista dentro del relato moderno.

Uspensky (Uspensky: 1973, 5-56) es uno de los teóricos que más ha influido con su concepción de punto de vista, definiéndolo en función de la relación entre diferentes planos. Diversas concepciones del mundo se revelan en el plano ideológico, presentándose en ocasiones una gran complejidad para discernir la pertenencia de la ideología, pudiendo ser del autor, del narrador o de un personaje. Un segundo plano es el fraseológico que, al referirse a las relaciones entre el discurso del narrador y el de los personajes, atañe tanto al uso de estilos o discursos narrativos como a los modos de dirigirse a los personajes. Uspensky añade la orientación espacial y temporal, donde se abren múltiples posibilidades de representación en función de la perspectiva que se emplee. Ésta puede ser única del narrador, asumiendo la de uno o varios personajes, y además se pueden presentar múltiples y variadas combinaciones sobre la perspectiva empleada. La presencia del autor en todo estos planos también es elemento que afecta al punto de vista, ya sea cuando su ideología, su visión de un personaje transpira o por el hecho de poseer un punto de vista único en el relato, puesto que lo conoce desde su inicio a su fin. Si bien la posición temporal del narrador dentro del relato suele ser privilegiada, la combinación de los planos temporal e ideológico abre posibilidades concernientes al momento

desde el que se evalúan los hechos que se narran. Uspensky finalmente presenta un plano al que denomina psicológico, donde interviene la relación entre la presentación de la realidad como objetiva o subjetiva.

La teorización más significativa en relación al punto de vista provino de la narratología francesa, en particular de la mano de Todorov y de Genette. Todorov (Todorov: 1966, 125-151) parte del desarrollo de la visión de Pouillon (Pouillon: 1946, 44-45, 58-72, 86-87) con la tipología de *visión por detrás* del narrador, donde el narrador conoce más información que el personaje, la *visión con* o equisciente y la *visión por delante*, en la que el narrador posee un mayor desconocimiento que el personaje. Todorov considera que el modo de representación de los hechos es resultado de la instancia narradora y del filtrado que ésta ejerce sobre acontecimientos que se narran. Señala dos modos de conocimiento, *subjetivo* y *objetivo*, los cuales pueden presentar una diferencia en *extensión* y *profundidad* o grado de penetración. Existirían grados de interiorización desde una visión interna hasta una puramente externa, de difícil consecución, que pueden mantenerse constantes a lo largo del relato o variar en diferentes partes del mismo. La visión implica una valoración ética o estética de los hechos que se narran, la cual puede ser disonante entre el lector y el narrador.

El concepto de punto de vista encontró en Genette una formulación mucho más comprensiva a partir del concepto de *focalización*. Genette (Genette: 1989, 245-252, 298-301) considera que muchas de las definiciones anteriores adolecen de unir en una misma concepción dos hechos diferenciados que son, por un lado, quién ve y, por otro, quien habla. En consecuencia Genette desarrolla dos categorías, *modo* y *voz*. Define la focalización en un relato según la restricción en la visión de los hechos narrados, existiendo el grado de no focalización o *focalización cero*, correspondiente a aquellos relatos con un narrador omnisciente, una

focalización interna -cuando los hechos son filtrados por el narrador a través de sus personajes y la cual puede ser *fija*, *variable*, *única* o *múltiple*- y una *focalización externa* cuando el narrador es externo a los personajes y actúa como un registrador que cuenta la historia desde fuera, aunque puede valerse de fuentes informativas como documentos, cartas, testimonios, etc.

La *focalización interna* implica por tanto una percepción a través de un personaje, aunque difícilmente se da de un modo puro, ya que se suele emplear este personaje para observar el mundo exterior y no sólo su interioridad. Otro modo de focalización es cuando descansa en un narrador autobiográfico, donde estrictamente sólo se da la focalización en el yo-protagonista y no en el yo-narrador, dos elementos diferenciados, como se puede apreciar en el Dante personaje al inicio de la *Comedia* (1555) que se pierde en la selva oscura y quien no es el mismo que narra las peripecias, puesto que el Dante narrador ha completado todo el viaje hasta llegar al Paraíso y posee un conocimiento completo de los hechos. Así pues, la visión que presentan un amplio número de relatos autodiegéticos es semejante a la omnisciencia. La focalización *variable* permite ampliar las fuentes de información y producir el efecto de un relato sin focalización. La *focalización externa*, fuera de cualquier personaje, es difícil que se presente de un modo único y, normalmente, se alterna con una focalización interna.

Hay relatos que presentan rupturas de la focalización empleada, *paralepsis* en terminología de Genette, cuando el narrador muestra un nivel de conocimiento superior al que le correspondería. La *paralipsis* supone el efecto contrario: la omisión de información, hecho que permite juegos con narradores deliberadamente inconsistentes o escamoteadores de información, como sucede en las novelas detectivescas.

El concepto de *focalización* de Genette ha sido enormemente influyente pero no exento de críticas, entre las que destacan la distinción entre objeto/sujeto y focalizador y objeto focalizado, la preferencia por una tipología basada en las funciones delegadas del narrador o en las distancias entre narrador y focalizador. Se han seguido realizando propuestas en torno a la teorización del concepto de punto de vista, como la de Ansgar Nünning (Nünning: 2001, 207-223) donde establecen la visión de una obra como una estructura de perspectivas. Sin embargo, la contribución de Genette sigue siendo el punto de referencia en el campo de la narratología.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, 1975, (ed. Madrid, Taurus, 1989); Chatman, Seymour, "Characters and Narrators. Filter, Center, Slant and Interest-Focus", *Poetics Today*, 2.7, 1986; Chatman, Seymour, *Story and Discourse*, Cornell, Cornell University Press, 1978; Friedman, Norman, "Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept", *PLMA*, 70, 1955; Friedman, Norman, *Form and Meaning in Fiction*, Atenas, University of Georgia Press, 1975; García Berrio, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973; Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993; Genette, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972 (trad. esp., *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989); Ingarden, *L'oeuvre d'art littéraire*, 1931, (ed. Lausana, L'Age d'Homme, 1983); James, Henry "The Art of Fiction", 1884, (trad. esp. "El arte de la ficción", *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975); James, Henry "Prologue" de *Portrait of a Lady*, 1879, (trad. esp. "Prologo", *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975); Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, 1970, (ed. Madrid, Itsmo, 1978); Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, Nueva York, Cape, [1921] 1972; Nünning, Ansgar "On the Perspective Structure of Narrative Texts", (ed. Willie van Peer, Seymour

Benjamin Chatman, *New Perspectives on Narrative Perspective*, Albany, SUNNY Press, 2001); Ortega y Gasset, José, "La doctrina del punto de vista", *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, pp.93-107, 1923; Pouillon, Jean, *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946 (trad. esp. *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970); Simpson, Paul, *Language, ideology, and point of view*, New York, Routledge, 1993; Stanzel, Franz Karl, *Theorie des Erzählens*, 1979, (ed. *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988); Sulla, Enric (ed.) *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996; Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973; Tinianov, Yuri, "La noción de la construcción", 1923, (ed. Tzvetan Todorov *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970); Todorov, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire", *Communications* 8, 1966; Uspenski, Boris, *A Poetics of Composition*, Berkeley, University of California Press, 1973; Vinogradov, Viktor, "Sobre la tarea de la estilística", 1922, (ed. Tzvetan Todorov *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970).

JORGE CASANOVA RIERA