

La puesta en perspectiva

MARÍA ISABEL FILINICH

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

El problema de la perspectiva ha sido objeto de reflexión en la tradición de la teoría literaria, con todo, su tratamiento se ha restringido a vincularla siempre con las entidades reconocidas en el relato (narrador, personaje). A partir de una revisión de los estudios literarios que abordan el tema y de los aportes de la semiótica del discurso, este trabajo se propone esbozar una concepción enunciativa de la puesta en perspectiva que permita lograr una comprensión más general del fenómeno. A título de ilustración, se analizan aspectos de la puesta en perspectiva en la novela corta *Las fieras cómplices*, de Horacio Quiroga.

Palabras clave: observador, percepción, relato, enunciación, saber

Abstract

The problem of perspective has been object of reflection in literary theory tradition, even so its treatment has led to a exclusive connection with the entities recognized in narration (narrator, character). Having as point of departure a revision of those literary studies that are engaged in the theme and the contributions of discourse semiotics, this paper aims to sketch an enunciative conception about discursive perspective in order to get a more general comprehension of this phenomenon. By way of illustration, some aspects of perspective are analyzed in the short novel *Las fieras cómplices*, by Horacio Quiroga.

Keywords: observer, perception, narration, enunciation, knowledge

Introducción

Poner en perspectiva es una actividad que involucra un proceso de selección pues siempre la adopción de un punto de observación implica, junto con lo que se alcanza a ver (si de la visión se trata) aquello que esa misma posición no permite ver. Todo haz de luz, como lo mostrara Bachelard, “siempre proyecta alguna sombra” (1991:15).

Tomar posición con respecto al destinatario como así también con respecto a aquello que se comunica, e incluso en relación con el discurso mismo, es poner en perspectiva la escena comunicativa entera de manera tal que todo ejercicio discursivo resulta *orientado*, con una direccionalidad cuya fuente de origen y cuya meta son variables y no son asimilables a las entidades reconocibles en la narración (narrador, narratario, actor), aunque, claro está, puedan coincidir con ellas.

El tratamiento del problema de la perspectiva en la tradición de los estudios literarios ha sufrido una drástica restricción de su dominio, reduciéndolo, en la práctica, a la capacidad del narrador de acceder a la conciencia del personaje, como

si, por una parte, aquello que pudiera ser puesto en perspectiva sólo fuera la conciencia del personaje (y no, por ejemplo, el espacio, el tiempo, los sistemas de valores) y, por otra, como si aquél que pudiera llevar a cabo tal tarea sólo fuera el narrador.

En lo que sigue, intentaremos esbozar cómo ha sido abordado el problema en la tradición de la teoría literaria como así también referimos a nuevos aportes en ese mismo dominio. Señalaremos también la importancia de los avances de la semiótica en la consideración de este aspecto del discurso con el propósito de lograr una comprensión más general del fenómeno y para contar con conceptos operatorios que permitan enriquecer el análisis de los relatos y sacar a luz rasgos de la significación que de otro modo quedan en la sombra.

La perspectiva en los estudios literarios

La adopción de un punto de vista en la narración ha sido, en los estudios literarios, un tema que surgió vinculado a otro aspecto central del relato: la voz del narrador. Voz y visión del narrador fueron considerados fenómenos que se implicaban recíprocamente, de ahí la clásica tripartición de *visiones* (Pouillon, 1970 [1946]), *aspectos* (Todorov, 1982 [1966]) o *focalizaciones* (Genette, 1972) que intentan dar cuenta de las variaciones de perspectiva previsibles en el relato en relación con la voz del narrador. Estas tipologías, más allá de ciertas diferencias, se sustentan en los mismos criterios: la diversidad o semejanza en cuanto al alcance de la visión y la cantidad de saber del narrador (en tanto portador de la voz) en relación con los personajes. Así, Todorov postulará las tres posiciones en términos de Narrador > Personaje, Narrador = Personaje y Narrador < Personaje, correspondiéndole a la primera la “visión por detrás” de Pouillon y la “focalización cero” de Genette, en que el narrador ve y sabe más que cualquiera de los personajes; a la segunda, le corresponde la “visión con” de Pouillon y la “focalización interna” de Genette, en que el narrador ve y sabe tanto como alguno de los personajes (en este caso Genette precisa que la focalización interna puede ser “fija”, si el narrador coincide siempre con el mismo personaje; “variable”, si diferentes acontecimientos son narrados desde las perspectivas de diferentes personajes; o “múltiple”, si los mismos acontecimientos son sometidos a puntos de vista distintos); y, finalmente, a la tercera posición le corresponde la “visión por detrás” de Pouillon y la “focalización externa” de Genette, en que el narrador ve y sabe menos que el personaje y sólo puede dar cuenta de lo que el personaje expresa por medio de palabras, gestos o acciones, pues no tiene acceso a su mundo interior (es el caso de la narración objetiva). Si bien hemos considerado de manera conjunta a Pouillon, Todorov y Genette, es necesario decir que este último es precisamente quien llamó la atención sobre la mezcla entre voz y perspectiva en el campo de la teoría narrativa y propuso tratarlas separadamente. Con todo, el mismo Genette, en el momento de abordar el tema de la focalización limita su tipología a una

relación entre narrador y personaje, con lo que la voz del narrador vuelve a ser central como criterio de clasificación (como lo es en Pouillon y Todorov).

También en el ámbito anglosajón la reflexión sobre el punto de vista en la narración se ha sustentado implícitamente en la atribución al narrador (o, en todo caso, al narrador-personaje) de la función de focalización: es el narrador, de quien procede la voz, quien está también en el origen del punto de vista. Cuando Friedman (1955), por ejemplo, después de trazar el desarrollo que ha tenido el concepto de punto de vista, plantea las preguntas a las que debería dar respuesta una clasificación de las posibles posiciones focales, pone en primer lugar la siguiente interrogante: “¿Quién habla al lector? (el autor en tercera o primera persona, el personaje en primera, o bien, ostensiblemente nadie)” (1955:1168). Esta gradación desde la máxima presencia a la total ausencia del narrador será uno de los criterios que guían su tipología de ocho clases que se asienta sobre la oposición entre *telling vs. showing*, técnica narratorial que define la composición de la historia en general y también el punto de vista. Entre los extremos del *telling* (caracterizado por la forma del relato diegético, la exposición, la narración) y del *showing* (marcado por la mimesis, la presentación, la forma dramática) en una gradación que va de la presencia explícita a la desaparición del narrador, el autor propone los siguientes tipos: *omnisciencia editorial* (con dominio de la voz del autor, en primera persona singular o plural, voz que no sólo narra sino también critica); *omnisciencia neutral* (en tercera persona, sin intrusiones del autor, sin comentarios); “*Yo*” como *testigo* (el narrador es un personaje periférico de la historia, muestra sus fuentes de información); “*Yo*” como *protagonista* (el narrador tiene una posición central, fija, muestra sus pensamientos y sentimientos); *omnisciencia selectiva múltiple* (ausencia del narrador, los personajes muestran su conciencia y dan cuenta de los sucesos); *omnisciencia selectiva* (un personaje da a conocer la historia, desde un centro fijo); *modo dramático* (especie de pieza de teatro, posición focal fija y cercana); *la cámara* (intenta transmitir “un trozo de vida” sin aparente selección o arreglo). Como se puede apreciar, si bien varios rasgos caracterizan cada posición, el criterio principal lo constituye las marcas (o la ausencia de marcas) de la voz del narrador.

Por su parte, Stanzel (1984 [1979] y 1981) introducirá otros elementos al considerar la perspectiva. El autor concibe la “mediación”, esto es, la presencia del narrador, como la característica genérica que diferencia la narrativa del drama, de la poesía y también de otras formas artísticas. Todo su trabajo se orienta a comprender las formas narrativas como actualizaciones (con sus variantes y combinaciones) de tres situaciones narrativas ideales (de primera persona, autoral y figural) que postula atendiendo a tres aspectos: la persona, el modo y la perspectiva. Como su objetivo es dar cuenta de la mediación narrativa, del hecho de que aquello que se nos cuenta está siempre mediatizado (sea por el narrador, el *teller-character*, o el no-narrador, el *reflector-character*), si bien reconoce la importancia central de la perspectiva en la

narración, su tratamiento queda subordinado a la caracterización de las situaciones narrativas y es concebida como un *continuum* entre dos extremos: la perspectiva interna y la externa. Más que esta oposición, resulta interesante la incorporación de la función de *reflector-character* o personaje focal, para designar esa forma de mediación disimulada que produce en el lector la ilusión de inmediatez y que se vincula con el *showing*, la mimesis, el *modus rectus*: “La función principal del personaje focal (*reflector-character*) –afirma Stanzel– es reflejar, es decir, espejear en su conciencia lo que sucede en el mundo, fuera y dentro suyo. Un personaje focal nunca narra, en el sentido de verbalizar sus percepciones, pensamientos y sentimientos, puesto que no intenta comunicar sus percepciones o pensamientos al lector” (1981:7). La consideración de un personaje focal que no narra pero que constituye un filtro a través del cual se presenta la historia pone de manifiesto que para Stanzel el ángulo focal de la puesta en perspectiva no necesariamente coincide con el sujeto de la voz, concepción que permitirá reconocer la autonomía de la visión con respecto a la asunción de la voz.

En otro contexto, puede afirmarse que si bien Bajtín no realiza una reflexión teórica específica en términos de perspectiva o punto de vista, tanto su concepción acerca del dialogismo que comporta todo enunciado como su postulado sobre la polifonía de la novela, la implican necesariamente. En efecto, con referencia al dialogismo como propiedad del enunciado, Bajtín sostiene: “Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como *respuesta* a los enunciados anteriores de una esfera dada [...]: los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera. El enunciado, pues, ocupa una *determinada* posición en la esfera dada de la comunicación discursiva, en un problema, en un asunto, etc. Uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con las de otros” (1982:281). Esta postura implicada en la asunción de la palabra por parte del hablante remite precisamente a ese aspecto de la puesta en perspectiva que tiene que ver con la toma de posición. Asimismo, toda la red de nociones que se vinculan con la voz del héroe, tales como, “polifonía”, “acento”, “conciencia”, enfatizan el hecho de que el habla representada y estilizada en la novela, lejos de ser homogénea, es una arena polémica en la que se enfrentan puntos de vista, valoraciones, intenciones muy diversas. Como puede apreciarse, también en Bajtín voz y perspectiva están indisolublemente unidas y precisamente toda su concepción sobre la comunicación discursiva tiende a reforzar la alianza entre la expresión verbal y una posición asumida. Con todo, sus agudas observaciones sobre el posicionamiento presente en el discurso y la convivencia de puntos de vista enfrentados, arrojan luz cuando se trata de dar cuenta de la puesta en perspectiva.

Uno de los escasos trabajos consagrados enteramente a abordar el tema de la perspectiva es el de Uspenski (1973). Si bien dista de ser sistemático, contiene un sinnúmero de observaciones sugerentes para pensar el tema de la perspectiva.

Considerando que la perspectiva es un principio de composición común a varias artes y también al discurso cotidiano, los ejemplos con los que ilustra sus reflexiones teóricas, si bien son predominantemente literarios, se contrastan con otros tipos de textos (correspondientes a diversas artes y también a la conversación). Su modo de tratar el tema es considerar los *planos* más evidentes en que se manifiesta el punto de vista, los cuales serían, en una enumeración que no busca ser exhaustiva, la ideología, la fraseología, el plano espacio-temporal y el psicológico. Como puede advertirse, su punto de partida lo constituye aquello que es percibido, diríamos, el objeto de percepción, que no se limita a la conciencia del personaje (plano psicológico) sino que comprende otros dominios como la cosmovisión, los rasgos del habla, el espacio y el tiempo. Estimamos que los aportes más relevantes de su pensamiento residen en tres aspectos: en primer lugar, haber considerado que la perspectiva es un principio de composición presente en las más variadas prácticas discursivas; en segundo lugar, reconocer que en un texto puede haber concurrencia o no concurrencia entre los planos del punto de vista (esto es que, por ejemplo, un punto de vista externo en el plano psicológico puede ser acompañado por un punto de vista interno en el plano espacial); y, por último, su concepción acerca de que un acontecimiento, para ser tal, siempre tiene lugar ante testigos, cada uno de los cuales puede ofrecer su particular punto de vista; entre esos testigos se puede contar también a los “espectadores distanciados”, esto es, observadores que ni participan de los sucesos ni tienen densidad figurativa: todos estos aspectos nos resultan de suma importancia para fundamentar una concepción general de la puesta en perspectiva en el discurso.

M. Bal (2006), al tratar el tema de la “focalización”, insiste en la necesidad de aislar, por una parte, a quien percibe de quien habla en el relato (observación que ya había sido hecha por Genette, 1972 y 1983), y por otra, señala la relevancia de distinguir entre el agente focalizador y el objeto focalizado. En cuanto al primero, el focalizador, sostiene que tanto puede coincidir con un actor (focalización interna) como corresponder a un agente anónimo fuera de la historia (focalización externa). Con respecto al objeto focalizado, señala que no sólo el personaje sino todos los elementos que componen la historia pueden ser focalizados: objetos, paisajes, acontecimientos. La autora se refiere también a los niveles de focalización para explicar los casos de pasaje de un focalizador externo a un focalizador interno, pero no ofrece un mayor desarrollo de este importante aspecto de la perspectiva en la narración como tampoco se avanza en las implicaciones y posibilidades que abre el haber reconocido estas dos funciones que son el focalizador y lo focalizado.

Sustentándose en la teoría de Genette pero cuestionando el anclaje de la focalización exclusivamente en el narrador y en sus posibilidades de acceso a la conciencia de los personajes, Pimentel (1998), siguiendo también a Iser, ha propuesto considerar que la perspectiva no sólo puede provenir del narrador sino también del personaje, de la trama y del lector. A partir de estas cuatro posibilidades de organizar

la “deixis de referencia” de la perspectiva y basándose en la concepción de Uspenski sobre los “planos” del punto de vista, la autora considera que no se puede reducir la incidencia de esta estrategia de composición a la conciencia del personaje sino que también otros dominios como el espaciotemporal, ético, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, estilístico, son susceptibles de ser puestos en perspectiva. Su concepción amplía el campo comprendido por la perspectiva en dos sentidos: por el lado del agente de la focalización o sujeto de la percepción narrativa, el cual puede instalarse no sólo en el narrador sino también en otras instancias (personaje, trama, lector) y por el lado de aquello sobre lo cual se ejerce la actividad perceptiva, incorporando distintos dominios o formas de tematización de la perspectiva.

En este contexto, en que, de manera predominante, el estudio de la perspectiva en el ámbito de la teoría literaria integra trabajos dedicados a tratar otros aspectos generales de la narración, destaca el conjunto de trabajos que Rabatel ha consagrado íntegramente al tema. Inscrito en la tradición lingüística, en particular, en una lingüística de la enunciación, el autor da un giro al acercamiento a la problemática y en vez de tomar como punto de partida la pregunta clásica sobre quién ve o quién percibe en la narración, centra sus análisis en el “modo de donación del referente” (1998:58) y considera que la aspectualización del objeto focalizado constituye el espacio observable de la existencia de procesos de percepción representados en el texto. Rabatel se apoya en un conjunto de parámetros lingüísticos para delimitar el espacio textual en que es observable la percepción o, mejor dicho, en que acontece la representación textual de la percepción, tales como, la oposición primeros / segundos planos (en pocas palabras, oposición acción / narración vs. percepción / descripción), la disjunción entre narrador y focalizador (asimilable este último al sujeto de conciencia de Banfield, al sujeto modal de Bally o al enunciador de Ducrot, en todo caso, un sujeto que no necesariamente toma la palabra pero que detenta el punto de vista), la imbricación de pensamiento y percepción, la expansión de la percepción (esto es, que no basta con que se enuncie la percepción sino que debe ser desplegada en el discurso), la presencia dominante de verbos en Imperfecto. El intento de circunscribir la percepción a los momentos en que ésta tiene un despliegue considerable y presenta la concurrencia explícita de diversas marcas textuales tiene una doble consecuencia: por una parte, una consecuencia negativa, pues deja de lado la presencia ineludible de la percepción en los momentos narrativos (al separar el primer plano de la acción y el segundo de la percepción) y, por otra parte, una positiva, en la medida en que posibilita el reconocimiento de estrategias textuales de configuración del punto de vista de gran relevancia para el análisis del relato.

En otros trabajos, en particular en *La voz y la mirada* (1997:183 y ss.), me he referido a la tradición en la reflexión sobre el punto de vista y he señalado que estas reflexiones si bien incorporan importantes precisiones no ofrecen una conceptualización de suficiente abstracción como para reconocer aquello que es

común y que subyace a los diversos procedimientos de puesta en perspectiva, para luego comprender y poder analizar las múltiples variaciones de la perspectiva en el discurso.

Tomando esto en cuenta quisiéramos aquí, retomando la tradición de los estudios literarios y sobre la base de las reflexiones acerca de la percepción realizadas por la semiótica del discurso (fundamentadas a su vez en la fenomenología de la percepción), desarrollar una concepción sobre la puesta en perspectiva en el discurso literario que nos permita sustentar y comprender el lugar central que la perspectiva tiene en la configuración del relato.

Una concepción enunciativa de la perspectiva

La puesta en perspectiva discursiva implica tres componentes básicos: la fuente enunciativa de la perspectiva (a la que se alude muchas veces como “sujeto de la percepción” o también, “centro de orientación”), el dominio sobre el que se ejerce la percepción (referido algunas veces como “objeto” de la actividad perceptiva) y la relación entre ambos, o más bien, la interacción constitutiva de los actantes implicados.

La postulación de esta escena de la percepción hace evidente que la puesta en perspectiva es un acto equivalente (además de subyacente) al acto de enunciación. De aquí que la afirmación de Merleau-Ponty según la cual “percibir es hacer presente cualquier cosa a través del cuerpo”, le haya permitido a Fontanille parafrasearla como “enunciar es hacer presente cualquier cosa con la ayuda del lenguaje” (2001: 84). Aquello que es común a ambas actividades es el “hacer presente”, acto constitutivo de la enunciación (de la instalación del *ego*, *hic et nunc* de todo discurso) cuyo fundamento está precisamente en la percepción corporal, la cual otorga a la experiencia las primeras articulaciones significantes. De aquí que el modelo de la enunciación pueda dar cuenta de la actividad perceptiva pues ésta puede ser vista como la enunciación del cuerpo. La percepción puede ser entonces concebida como la interacción entre una fuente de donde surge la orientación y una meta hacia la cual tal orientación apunta. En este sentido, puede afirmarse que todo acto perceptivo instaura una separación, un hiato entre la fuente y la meta, entre el sujeto y el objeto, hiato por el cual se instala la imperfección de toda captación perceptiva. El objeto queda así constituido como irreductiblemente incompleto –pues sus partes serán inabarcables en su totalidad en el acto perceptivo– mientras que el sujeto queda sometido a una búsqueda de la totalidad siempre inalcanzable. La así llamada por Greimas (1990) “imperfección” de la captación fenoménica moviliza al sujeto, en el cual engendra la tensión hacia el todo y fragmenta al objeto, el cual pierde su completud. Así concebida, la percepción implica una interacción conflictiva, dificultosa, que obliga al sujeto a desplegar estrategias de aprehensión del objeto. De aquí que, dando otro giro en el tratamiento de la perspectiva, en una concepción semiótica, el acento recaerá en

la interacción entre los actantes implicados. Este rasgo aparece enfatizado por Fontanille al sostener que “un punto de vista es un cierto estado de la competencia de un sujeto cognitivo, cuyos límites y adaptaciones resultan de la interacción con el objeto” (1988:9).

La interacción se vuelve señal de la distancia que media entre uno y otro actante: esa distancia es variable (algo se acerca o se aleja) y puede ser comprendida mediante la noción de *profundidad* pues se trata de una distancia percibida, sentida, entre el centro y los horizontes, que se manifiesta en diversos órdenes: espacial, temporal, afectivo, cognitivo, axiológico. Es importante, en este sentido, retomar la reflexión que sobre la profundidad realiza Merleau-Ponty quien, mediante un minucioso análisis, y asumiendo en todas sus implicaciones la consideración de que “el ser es sinónimo de estar situado, de ser en situación” (1997:267), explica que la profundidad es “la más ‘existencial’ de todas las dimensiones porque [...] no se marca sobre el objeto, pertenece de toda evidencia a la perspectiva y no a las cosas [...] anuncia un cierto vínculo indisoluble entre las cosas y yo por el que me sitúo ante ellas (*ibid.*:271). No se trata entonces de que las cosas lejanas disminuyan sus proporciones (o que las cercanas las aumenten) sino que una figura a distancia ofrece menos puntos para ser aprehendida, “está menos estrictamente engranada en mi poder explorador” (*ibid.*:276). La profundidad es una dimensión primordial, es inherente a toda experiencia, revela el vínculo indisoluble del sujeto con su entorno.

Retomando esta misma noción, Fontanille y Zilberberg (2004) reconstruyen el campo de presencia que instaura el acto perceptivo con los siguientes elementos: un centro deíctico que organiza el campo; los horizontes de aparición y desaparición de las figuras percibidas que lo limitan; la profundidad que da cuenta de la distancia entre el centro y los horizontes y, finalmente, la movilidad de los horizontes. La profundidad da cuenta de esa variabilidad constante entre el centro y los horizontes pues sólo es apreciada si algo se acerca o se aleja. La profundidad se despliega en dos dimensiones: la intensidad (los grados de fuerza o de carga afectiva) y la extensidad (la cantidad o extensión). Esta permanente puesta en perspectiva hace que, para el sujeto o centro de referencia, las figuras del mundo se constituyan gradual y provisionalmente.

La fuente enunciativa de la perspectiva, como ya se ha dicho, ha de ser deslindada de la fuente vocal del discurso. Para mantener ese deslinde, el concepto de *observador* resulta imprescindible: hablar y observar son funciones diversas y aunque en el discurso puedan ser llevadas a cabo por una misma figura del relato sólo mediante su separación es posible sacar a la luz toda la potencialidad de sentido de la puesta en perspectiva. En su estudio sobre el observador, Fontanille (1989) lo concibe como un sujeto enunciativo cognitivo, a quien el enunciador delega la instalación de los puntos de vista. Su manifestación en el discurso puede ir de las formas más implícitas a las más explícitas, y puede o no estar anclado en alguna de las figuras del

relato. El autor toma como punto de partida una suerte de grado cero de la presencia del observador, para dar cuenta de aquellos casos en los cuales esta función es asumida por el enunciador (en nuestro caso, el narrador) y no se advierte otro punto de vista más que aquél atribuible al propio enunciador. Digamos que aquí el enunciador no sólo verbaliza, pone en palabras lo percibido, sino que también detenta el punto de vista desde el cual se presenta lo dicho: no se señala una fuente de la información diversa del saber que muestra poseer quien habla. Éste sería el caso de la presencia más implícita del observador, puesto que su función no se manifiesta de manera independiente y queda asumida por la misma instancia que desempeña el papel pragmático de narrador.

La presencia del observador comienza a hacerse visible cuando advertimos que el enunciador atribuye a otro la fuente de la perspectiva desde la cual se presenta el discurso. Esta posibilidad de manifestación tiene diversos grados de determinación. El grado menos determinado corresponde al *Focalizador*, filtro de lectura instalado en el discurso que da cuenta de las selecciones, ocultaciones, relativización del saber, procedimientos que no son atribuidos a ningún actor ni están claramente especificados espacial o temporalmente. El *focalizador* del discurso será entonces este observador indeterminado que opera como filtro de la información que se transmite (es el caso clásico de la fórmula “se dice”, “se piensa”).

Si continuamos avanzando en la escala de los grados de presencia del observador, una segunda posibilidad se presenta: sumar ciertas determinaciones, por ejemplo, espaciales y/o temporales, al foco del discurso. En este caso, el observador será llamado *espectador* y corresponderá a la instalación de un ángulo visual que sólo posee marcas espaciales o temporales pero que no desempeña ninguna otra función en el discurso.

El observador puede asumir rasgos aún más explícitos y poseer las características de un actor, aunque su actuación se limite exclusivamente a dar testimonio de lo que percibe: será éste el caso de un *asistente* que, al modo de un testigo, se instala en el discurso sólo para garantizar con su propia presencia la verosimilitud de lo que informa.

Finalmente, la forma más determinada de presencia del observador es aquella en la cual aparece como una figura que realiza todas las acciones propias de un actor y, entre ellas, la de detentar la focalización: es el caso del *asistente-participante*, que no sólo asume el punto de vista sino que también está implicado en las otras dimensiones del discurso, pragmática o pasional. La consideración de estos distintos niveles de inscripción del observador en el discurso no pretende ser exhaustiva: da cuenta de algunos puntos posibles en una escala gradual que va desde la presencia más implícita a la más explícita, por lo tanto, podrán encontrarse entre los diversos niveles señalados por Fontanille, posiciones intermedias no contempladas expresamente por esta clasificación.

En este sentido, quisiéramos agregar otra forma de manifestación que consideramos relevante en la composición del discurso: así como en ciertas circunstancias el observador puede coincidir con el narrador o con el actor del relato, también se da el caso en que coincide con el propio narratario. En la gradación que va de la presencia más implícita a la más explícita se situaría entre el asistente y el asistente-participante, y podría denominarse *asistente-destinatario*, pues esta posición perceptiva da cuenta de aquellas narraciones que avanzan tomando como centro de referencia el grado de saber limitado del narratario, en desmedro del saber más amplio del narrador.

Con respecto al dominio sobre el que se ejerce la percepción, esto es, el “objeto” de la actividad perceptiva, no tiene más restricción que el hecho de constituirse en el blanco de observación del sujeto que al orientarse hacia él lo delimita. No hay nada en el discurso que no pase por el tamiz de la puesta en perspectiva, de aquí la dificultad de realizar un listado exhaustivo de los “planos del punto de vista” (como diría Uspenski), o de las “orientaciones temáticas del punto de vista” (en términos de Pimentel): el tiempo, el espacio, la afectividad, el propio lenguaje, los sistemas de valores, la conciencia del personaje, todo es mediatizado por la percepción. La manifestación lingüística y discursiva de este hecho es el procedimiento de aspectualización: todo objeto de discurso se compone aspectualmente, según distintas estrategias de captación de sus partes. El modo como es captado el objeto es también la marca del sujeto observador, de aquí que Rabatel funda su teoría de la construcción textual del punto de vista en los modos de donación del referente, es decir, en la aspectualización de lo focalizado y es a partir de allí que reconstruye un punto de vista (como también, con menor precisión, lo había indicado implícitamente Uspenski al centrar su estudio de la perspectiva sobre los “planos” del punto de vista). En efecto, el análisis de la perspectiva generalmente parte de lo percibido pues el modo como aparece (o como se oculta) el objeto conduce tanto al reconocimiento de la competencia del sujeto que percibe como a la interacción que modaliza al sujeto y aspectualiza al objeto.

Un ejercicio de análisis

En *Las fieras cómplices*, novela corta de Horacio Quiroga (publicada en cinco entregas en 1908, como “Folletines de *Caras y Caretas*” y bajo el seudónimo de S. Fragoso Lima), la puesta en perspectiva de la historia ofrece la ocasión de observar la multiplicación de posiciones desde las cuales se percibe, la constitución diversa de lo percibido y las distintas formas de interacción entre esos sujetos posicionales de la observación y de los objetos así constituidos. A título de ejemplo, nos detendremos en los primeros pasajes de la novela que inicia así:

En una noche tempestuosa de junio, un hombre caminaba con paso furtivo por una senda en las profundidades de las selvas de Matto Grosso. La noche estaba profundamente oscura. Los

truenos rodaban uno tras otro, y a la intensa agitación del cielo, la selva respondía con el profundo rumor de sus árboles sacudidos por el vendaval. De vez en cuando la lívida luz de un relámpago cruzaba el cielo; el bosque surgía entonces negro, espectral, para ocultarse enseguida en las impenetrables tinieblas. (p. 7)

Dos figuras se ponen en la escena del discurso: el hombre y la selva de Matto Grosso. Con respecto a la figura humana, son sólo dos los rasgos que la constituyen: su apariencia externa, su silueta, y su andar sigiloso. La referencia al personaje mediante una denominación genérica, “un hombre”, señala, antes que la supuesta limitación de saber de quien observa, la oposición /humano/ vs. /naturaleza salvaje/ que podría hacer de esta última un entorno peligroso para el hombre. La aspectualización de la figura humana por vía de un procedimiento semejante al de la sinécdoque generalizante se orienta a reforzar lo inusitado de la aparición de un hombre en medio de la selva, dejando en segundo plano el grado de saber restringido a que puede remitir, en otros contextos, la generalización discursiva. Diríamos que aquí la perspectiva “asombrada” del acontecimiento que se narra (“un hombre caminaba [...] por una senda [...] de las selvas”) es atribuible al propio narrador pues no hay señales de delegación de la perspectiva.

Por su parte, la selva adviene al discurso de un modo un tanto diverso: se trata de un lugar determinado, el Matto Grosso, en un tiempo también delimitado. La selva se manifiesta primero a través de imágenes auditivas (los truenos, la intensa agitación, el rumor de sus árboles) para recién después, por efecto de un relámpago, emerger y volver a ocultarse. ¿Quién percibe así la selva? Evidentemente no el mismo observador distanciado que da apenas un esbozo de la presencia del hombre. La selva, en este pasaje, aparece y desaparece ante las percepciones de un observador instalado en su interior. Su modo de aparecer, primero mediante los sonidos que emite y luego negra y espectral, fruto del relámpago luminoso, indica que quien percibe está situado en su interior y desde ese lugar tiene esta percepción fragmentaria y vívida de la selva. Se trata, en términos de Fontanille, de un *asistente-participante*: el ángulo desde donde se perciben sonidos y destellos de luz coincide con la posición del caminante que atraviesa la selva.

Pero además de la percepción física de la selva (los sonidos y destellos) hay también una afectación por lo que se percibe; la profusa adjetivación acusa esa afectación: noche *tempestuosa*, *oscura*, *intensa* agitación, *profundo* rumor, *lívida* luz, *espectral*, *impenetrables* tinieblas. Todos los adjetivos llevan el sema de lo desconocido, lo no familiar, lo siniestro. Podríamos preguntarnos quién resulta así conmovido y atemorizado y podría pensarse que esta valoración es atribuible al personaje que, en esa noche, atraviesa la selva; sin embargo, pronto sabremos que no es así (el mismo narrador se encargará de hacernos conocer la falta de temor en el personaje). De aquí que digamos que si bien, con respecto a la percepción física de la selva, el observador está espacial y temporalmente situado pues percibe sus sonidos y

sus imágenes desde su propio interior, con respecto al vínculo afectivo que con ella entabla, éste se caracteriza por el distanciamiento, desconocimiento y temor. ¿Es atribuible al narrador, entonces, este temor? Más bien diríamos que se trata del sentimiento que el narrador busca generar en el narratario: ya desde aquí advertimos cómo el narrador esboza esta posición para que el narratario la adopte, se trataría entonces, de asumir la perspectiva de un *asistente-destinatario*. Es ahora que podemos corregir nuestra primera apreciación del “asombro” atribuida al narrador: en retrospectiva, podemos decir que también el asombro con que se presenta al hombre en la selva (en una primera lectura sin marcas explícitas de perspectiva) se corresponde con esta estrategia de mostrar asombro, por parte del narrador, pero para producir asombro en el destinatario, con lo cual, deberíamos sumar aquí dos posiciones yuxtapuestas, la del narrador y la del narratario, con el que coincide el *asistente-destinatario*.

Dos modos de interacción se entablan así entre sujetos y objetos: en el primer caso, ante la visión del hombre, predomina la distancia, la puesta en perspectiva busca reforzar el asombro y despertar la curiosidad por saber; en el segundo caso, ante la aparición de la selva en el campo de presencia instaurado, domina la cercanía espacial y temporal aunada a una distancia afectiva pues los adjetivos que singularizan *esa* selva en *esa* noche refuerzan aquellos rasgos que proyectan sobre lo percibido el temor que se pretende generar en el destinatario de la narración.

La selva continuará haciéndose presente en el relato; en el párrafo que sigue al citado, se puede leer:

La selva, terrible siempre, aun de día, con sus acechanzas y traiciones, a esa hora y en la lúgubre soledad, llenaba de angustia el alma mejor templada. Una persona en la ciudad y en las más desesperantes situaciones, no se siente jamás sola; las vidas hermanas pululan a su alrededor, su inmediata presencia la sostienen. Pero en la selva es distinto. Allí todo conspira contra él: el aire quieto y pesado; el silencio hostil; las exhalaciones mortíferas de las plantas que infiltran la muerte en la fúnebre seducción de su voluptuoso aroma; las fieras agazapadas tras el tronco que miramos indiferentes a nuestro paso; las víboras que hacen de ese paraíso terrenal un infierno, todo en la selva se confabula contra el hombre. (pp. 7-8)

Sin embargo, podría decirse que esta selva ya no es aquélla, la del Matto Grosso en esa noche tormentosa. Hemos pasado de una selva en particular, en un tiempo específico, a la selva en general: el tránsito del pretérito imperfecto al presente lo confirma. La selva es percibida ahora como lo opuesto a la ciudad, así como se oponen un espacio hostil a otro acogedor. ¿Desde qué perspectiva la ciudad y la selva se asocian con estos valores que aquí circulan de /seguridad/ vs. /peligro/? Evidentemente no desde el ángulo del caminante, del que pronto se nos dirá que era un hijo del bosque. Esta valoración de los espacios que sitúa “allí” a la selva, y por consecuencia, aquí, a la ciudad, trae al discurso la perspectiva del “hombre de ciudad” (observador distante, en calidad de *espectador*, pero situado ahora fuera de la

selva, a distancia de ella, en el “aquí” protector de la ciudad) para reforzar el clima de riesgo, de amenaza, con que se busca rodear los primeros acontecimientos de la novela. Además, debemos decir que no menos manifiesta es la presencia de una imagen de la selva, donde se mezcla la voluptuosidad del entorno con la inminencia del peligro mortal, la cual revela la voluntad de convocar, de manera marcadamente irónica, un estereotipo discursivo construido por el género del folletín, lectura predilecta del “hombre de ciudad”.

A continuación del pasaje que acabamos de citar, vuelve a aparecer el hombre en los siguientes términos:

Nuestro viajero, sin embargo, a pesar del terror nocturno inherente a una noche de tempestad en el bosque, sin más amparo que el propio valor, no parecía sentir miedo. Su paso cauteloso indicaba preocupación, sí, prevención también, pero no temor. Para un ojo conocedor algo en él delataba a una persona habituada a la selva. Este algo era su modo de caminar. Levantaba las piernas mucho más de lo que aparentemente era necesario, como cuando se marcha con zancos, y esto con una natural elasticidad que denunciaba a la legua al hijo –natural o adoptivo– del bosque. (p. 8)

La denominación ha cambiado, ahora se trata de “nuestro viajero”: ¿desde qué mirada, desde cuál saber se podría nombrar así al personaje?, “*nuestro* viajero”, ¿de quiénes? Vuelve a aparecer el observador distante y ahora sí de saber marcadamente limitado –con respecto al personaje– del comienzo. El único a quien es atribuible ese saber limitado es al destinatario del relato: él sólo sabe, con respecto al personaje, hasta ahora, que se trata de alguien que atraviesa la selva, nada más. “Nuestro viajero” es éste del cual te acabo de hablar, es “nuestro” conocido. Digamos que esta mención del actor convoca en el discurso tanto la perspectiva del narrador como la perspectiva del destinatario del relato: ambos, narrador y narratario, entran en sincretismo con un observador que funde en su ángulo de visión el saber simuladamente restringido de uno y el saber realmente limitado del otro.

Pero el narrador no puede avanzar con la narración si se mantiene en el mismo nivel de saber que el narratario, para quien toda la historia está aún por conocerse. Es así que introduce la figura del “ojo conocedor”, un observador experto (un *asistente*), que *sabe ver*, y que será su estrategia persuasiva para separarse, en tanto narrador, de esa posición jerárquicamente superior al saber del narratario, delegarla en otro que sabe más, y mantenerse (o, más bien, simular mantenerse) en el mismo nivel del narratario. De esta manera, el narrador es didáctico, enseña sobre la selva, pero sin asumir una posición de superioridad que le restaría eficacia a su enseñanza. Por otra parte, la distancia entre observador y actor se mantiene: el saber que se adquiere proviene de la interpretación de los gestos efectuados por el personaje (que el “ojo conocedor” ayuda a descifrar) y que son accesibles por la mirada. Los verbos utilizados dan cuenta de este desciframiento de gestos (“indicaba”, “delataba”, “denunciaba”) los cuales hacen ver y, por lo tanto, hacen saber. Asimismo, la

distancia continúa y la expresión de sentimientos (valor, miedo, preocupación, prevención) está, o bien modalizada (“no parecía sentir miedo”) o bien inferida de la observación de los gestos. El no saber sobre el personaje domina sobre el saber y así se incentiva el interés del destinatario.

Más adelante, continúa la narración:

Nuestro hombre era, pues, una persona habituada al monte. Los relámpagos que nos han permitido, con su fulgurante luz seguir su marcha felina, nos permitirán saber algo más.

Así, al lívido resplandor de un rayo seguido de un espantoso trueno, pudo verse que el viajero llevaba casco de corcho, blusa y pantalón azules rotos y gruesas botas. El casco decía enseguida que el que lo llevaba no era peón; pero en cambio su visible despreocupación en lo que concernía al bosque, rara en un patrón, parecía afirmarlo.

¿Qué era, pues? ¿Dueño de obraje? ¿Y qué podía hacer en esa noche, en plena profundidad del bosque, caminando como alguien que va alerta a algo, y todo esto sin escopeta? Es lo que pronto sabremos. (pp. 8-9)

Desde el comienzo del párrafo, con la denominación “nuestro hombre” reaparece la fusión de la mirada alojada simultáneamente en narrador y narratario. Pero la convocación de la perspectiva del narratario no se limita a la forma de nombrar. La referencia a los relámpagos que colaboran para informar (¡tanto al narrador como al narratario!) sobre el personaje, no hace sino enfatizar la estrategia de que se vale este narrador de instalar un ángulo de observación de los hechos que implique la mirada del otro para alimentar así su curiosidad. Mediante la figura de la metalepsis, el narrador funde, en un mismo nivel narrativo, la realización de los acontecimientos y la percepción y conocimiento que de los mismos obtienen, *simultáneamente*, narrador y narratario. Las preguntas que cierran el pasaje, despliegan la misma posición de observación, y de manera más decidida aún, pues son atribuibles a ese asistente-destinatario que no sabe y desea saber, con el cual fácilmente se identificará el lector. La paradójica simultaneidad en la adquisición del saber por parte de ambos sujetos enunciativos se lleva a cabo mediante la estrategia del narrador de restringir su saber para hacerlo coincidir con el escaso saber del narratario; esta simultaneidad se refuerza con la frase que cierra el párrafo y vuelve a colocar en el mismo nivel jerárquico (aunque el narrador sepa necesariamente más que el narratario) a los sujetos implicados en la enunciación narrativa.

Conclusiones

En el curso de estas reflexiones, hemos podido observar que los procedimientos de la puesta en perspectiva vehiculan gran parte de la significación discursiva. Pensar la puesta en perspectiva mediante las categorías de la enunciación permite reconstruir la escena perceptiva comunicada, transmitida a otro en el interior de los textos. Es en este sentido que proponemos una concepción *enunciativa* de la puesta en perspectiva, tanto para proyectar sobre la percepción manifiesta en los textos nociones que

proviene de la teoría semiótica de la enunciación como para enfatizar el carácter interaccional del acto perceptivo.

Consideramos que para poder reconocer esta actividad perceptiva desplegada en el discurso se hace necesario desvincularla, en un primer momento, del acto de verbalizar la historia, para lo cual resulta fecundo recurrir a designaciones específicas para referirse a las funciones perceptivas: las categorías de observador o sujeto de la percepción, objeto de la percepción, profundidad, centro, horizontes, entre otras, propuestas por Zilberberg y Fontanille, como así también conceptos forjados en los estudios literarios (personaje focal, tipos de focalización, concurrencia y no concurrencia, deixis de referencia, y otros) permiten aislar el fenómeno perceptivo y reconstruirlo en todas sus implicaciones. A esta serie de conceptos, hemos incorporado otro tipo de observador no contemplado en la teoría, el *asistente-destinatario*, por constituir una estrategia de percepción frecuente en el relato literario, de la cual hemos dado cuenta mediante el análisis de algunos pasajes de la obra de Horacio Quiroga.

Una vez reconocida la forma de percibir puesta en discurso es posible articularla con el ejercicio de la voz para observar los juegos de asunción y distanciamiento en que se involucra el enunciador. Aquí nos hemos detenido en algunas observaciones preliminares para el análisis de la puesta en perspectiva con el propósito de contribuir en la consideración de un aspecto central en la composición de los textos literarios que necesita ser más desarrollada en el ámbito de la teoría literaria.

Referencias

- Bachelard, Gaston (1991), *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. 17ª ed. Trad. José Babini. México: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijáil (1982), *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- Bal, Mieke (2006), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. 7ª ed. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, [1985].
- Filinich, María Isabel (1997), *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México / Puebla: Plaza y Valdés / UAP / UI.
- Fontanille, Jacques (1988), “Point de vue: essai de définition discursive”, *Protée*, 16 (1-2):7-22.
- Fontanille, Jacques (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. París: Hachette.
- Friedman, Norman (1955), “Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept”, *PMLA*, LXX (5): 1160-1184.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*. París: Seuil.

- Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.
- Pouillon, Jean, (1970), *Tiempo y novela*. Trad. Irene Cousien. Buenos Aires: Paidós, [1946].
- Quiroga, Horacio (1973), *Las fieras cómplices*, en *Novelas cortas*. La Habana: Ediciones Huracán.
- Rabatel, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne: Delachaux et Niestlé.
- Stanzel, Franz K. (1984), *A Theory of Narrative*. Cambridge University Press [1979].
- Stanzel, Franz K. (1981), “Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory”, *Poetics Today*, 2 (2): 5-15.
- Todorov, Tzvetan (1982), “Las categorías del relato literario”, en R. Barthes *et al.* *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots. México: Premiá [1966].
- Uspenski, Boris (1973), *A Poetics of Composition*, Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press.