

EL NARRADOR Y SUS SABERES

*Eduardo Serrano Orejuela*¹
Universidad del Valle

Resumen

En este artículo hago una crítica a la noción de *narrador omnisciente* desde planteamientos de la semiótica discursiva, lo que me lleva a distinguir tres roles cognitivos: observador, sabedor, informador. Provisto de estas distinciones, acto seguido analizo y reformulo el concepto de *perspectiva narrativa* de Gérard Genette y sus tres articulaciones: focalización cero, interna y externa. Al final ilustro estos procedimientos de regulación cognitiva mediante el análisis de pasajes tomados de diversas novelas.

Palabras clave: narrador, narratario, cognición, perspectiva, focalización.

The narrator and his knowledge

Abstract

In this article I make a critique of the notion of omniscient narrator from discursive semiotics approaches, which leads me to distinguish three cognitive roles: observer, knowing, reporter. Armed with these distinctions, I analyze and reformulate the concept of narrative perspective of Gerard Genette and three joints: zero, internal and external focalization. At the end I illustrate these procedures of cognitive regulation by analyzing various passages from novels.

Keywords: narrator, narratee, cognition, perspective, focalization.

¹ Cursó estudios de literatura en la Universidad del Valle y en la Universidad de París VIII. Fue profesor en la Universidad Santiago de Cali, Universidad del Cauca y Universidad del Valle, y profesor invitado en diversos centros de estudio. Sus áreas de trabajo son la semiótica discursiva, la narratología, el análisis del discurso y la teoría de la argumentación. Ha publicado el libro *La narración literaria. Teoría y análisis* (1996), y numerosos artículos en diversas revistas.

En *Las voces de la novela*, Oscar Tacca afirma que la

[...] relación entre el conocimiento del narrador y el de sus personajes puede ser de tres tipos: *omnisciente* (el narrador posee un conocimiento mayor que el de sus personajes), *equisciente* (el narrador posee una suma de conocimientos igual a la de sus personajes); *deficiente* (el narrador posee menor información que su personaje –o personajes) (Tacca, 1989, pp. 71-72).

Varias observaciones me parecen pertinentes.

En primer lugar, hay que señalar que la terna adjetival utilizada no es etimológicamente coherente. Los dos primeros términos provienen de “omni” (todo), “equi” (igual) y “scient”, radical de “sciens” (que sabe), participio activo de “scire” (saber). El tercero proviene de “deficere” (faltar) y, a pesar de la terminación “ciente” (y no “sciente”), nada tiene que ver con “saber”: proviene de “de” (privativo) y “ficere”, de “facere” (hacer). Se necesita, pues, un nuevo término con el radical “scient” en reemplazo del deficiente.

En segundo lugar, elaborar dicha tipología sobre la base de las relaciones entre el conocimiento del narrador y el de los actores (= personajes) supone concebirlos como sujetos cognitivos, es decir, como sujetos que se constituyen gracias a una determinada relación con el saber. De hecho, por su etimología, el narrador es un sujeto cognitivo: proviene de “gnarus” (que sabe) y “or” (calidad, estado, actividad). El narrador es, pues, un sujeto sapiente, un *sabedor*: «Instruido o conocedor de una cosa» (*DRAE*); «Conocedor, enterado de cierta cosa» (*Pequeño Larousse*); «que está enterado de ciertas cosas» (*Espasa*). «Enterado de cierta cosa: –Parece que él no era sabedor de esos manejos–. Conocedor, noticioso» (*María Moliner*). Como veremos, esta concepción cognitiva debe hacerse extensiva al narratario, el correlato del narrador en la narración.

En tercer lugar, es cierto que el narrador es un sujeto que está en posesión de un saber, pero esto no agota los roles cognitivos que asume. ¿De dónde proviene dicho saber, mediante qué proceso se lo apropia? ¿Qué hace con el saber que ha adquirido, que función desempeña en el

relato de la historia? ¿Cuál es, finalmente, la naturaleza de dicho saber? En este artículo me propongo dar respuesta a estos interrogantes, lo que me conducirá a elaborar una concepción del narrador y de sus relaciones con el narratario y con los actores de la historia diferente a la que domina en los estudios narratológicos.

2

Según la semiótica discursiva, un sujeto puede ser *sujeto de estado*, si está conjunto a o disjunto de un objeto de valor, o *sujeto de hacer*, es decir, agente de una acción transformadora de un estado de cosas conjuntivo o disjuntivo. En consecuencia, afirmar que el narrador es un sujeto que sabe, un sabedor, entraña concebirlo como un sujeto de estado conjunto a un saber, en posesión de un determinado saber. ¿Cuál es la naturaleza de dicho saber? La semiótica discursiva distingue entre el saber *semántico* y el saber *modal*. Veamos esto con cierto detalle, apoyándonos en las propuestas de Jacques Fontanille y de Joseph Courtès:

Como objeto, el saber tiene dos grandes *modos de existencia*, tanto en el enunciado como en la enunciación: se distingue de ordinario el *operador modal*, bajo las especies del «saber hacer» o del «saber ser», y el saber *objeto de sentido*, cuyo contenido no es otro que la unidad de significación que presupone. Como operador modal, el saber sobre-determina un predicado de base, como es el caso, por ejemplo, en gramática oracional o en lógica: el «saber hacer» es presupuesto por la performance narrativa, por la acción misma, y el «saber ser» por un conjunto notable de pasiones del sujeto. Como «continente de sentido», por el contrario, el saber funciona a la manera de un vector cuyo contenido se reduce a una significación, ya sea que ésta dependa, como en el caso precedente, del ser o del hacer. Transparente al contenido de sentido que trasmite, se diferencia de él únicamente por el hecho de que pone este contenido en relación con un sujeto. (Fontanille, 1987, p. 20)

De acuerdo con lo anterior, la competencia modal se estructura como saber-hacer, es decir, saber llevar a cabo una tarea, saber realizar una acción (el saber-ser, entendido como el saber estar conjunto al objeto,

estructura la existencia modal del sujeto) en tanto que la competencia semántica es un saber sobre el ser y el hacer. Más adelante, Fontanille añade las siguientes precisiones:

El objeto saber, hemos observado, funciona de dos maneras diferentes: como modalidad, es presupuesto por la performance narrativa (saber hacer) y por una clase de pasiones (saber ser). Se habla a este respecto, en la teoría semiótica, de competencia modal y de existencia modal, respectivamente; se distingue también este régimen modal de la competencia semántica del sujeto, es decir, de un modo de existencia del objeto saber en el que se reduce a designar contenidos de sentido, en el que se borra en provecho de lo que trasmite; se habla entonces de «contenidos de saber», ya sea que estos contenidos recaigan, también aquí, sobre el ser o sobre el hacer. (Fontanille, 1987, p. 29)

Con la finalidad de aprehender del modo más claro esta formulación, recurramos a la siguiente paráfrasis: el saber de la competencia modal es un saber *cómo* hacer, es decir, *cómo* ejecutar el programa narrativo virtual, en tanto que el saber de la competencia semántica es un saber *qué* hacer y ser, o *qué* hace y es un sujeto. En otros términos, el saber modal es un saber *procedimental*, en tanto que el saber semántico es un saber *proposicional*.

Para representar esta diferencia entre el saber como operador modal y el saber como continente de sentido, Fontanille propone (y abandona en sus libros posteriores) escribir los enunciados de la siguiente manera: *saber-hacer* y *saber-ser* en el caso del primero, *saber:hacer* y *saber:ser* en el del segundo.

El saber-hacer, constitutivo de la *competencia modal* del sujeto conjuntamente con el poder-hacer, es un saber operatorio, es decir, un *saber cómo hacer*, «un saber que recae no sobre el contenido semántico del hacer, sino sobre las condiciones de ejercicio óptimo del hacer» y remite por lo tanto a «un conocimiento de la organización semiótica del hacer» (Fontanille, 1987, p. 31).

Por su parte, el saber:hacer (saber sobre el hacer), constitutivo de la *competencia semántica* del sujeto conjuntamente con el saber:ser (saber sobre el ser), es «un saber que tiene por *contenido* [...], por *objeto* un hacer» y un ser (Fontanille, 1987, pp. 30-31). Fontanille ilustra esta

diferencia mediante dos ejemplos sencillos: «Yo sé correr» remite a un saber-hacer, de orden modal, en tanto que «Yo sé que corro» o «Yo sé que él corre» remiten a un saber:hacer (saber sobre el hacer), de orden semántico, en el que la acción de correr del propio u otro sujeto es el contenido del saber. Por su parte, Courtès proporciona el siguiente ejemplo:

Alguien puede disponer, desde el punto de vista «semántico» (entendido en sentido amplio), de determinada idea, excelente, coherente y bien organizada, narrativamente estructurada, susceptible de interesar a un auditorio dado, sin tener sin embargo, por ejemplo, desde el punto de vista «sintáctico» (es decir, en el nivel de la ejecución), ni las ganas (el querer-hacer) o la constricción (deber-hacer), ni, quizás, los medios (/saber-hacer/ o /poder-hacer/) correspondientes sobre el plano del /hacer persuasivo/. (1995, pp. 124-125)

La «idea» a la que se refiere Courtès es constitutiva de la competencia semántica; las «ganas» (el querer-hacer) o la «constricción» (el deber-hacer), lo son de la motivación, y los «medios» (el saber-hacer y el poder-hacer), de la competencia modal cognitiva y potestiva. En consecuencia, el sujeto del ejemplo posee la competencia semántica, pero no posee ni la motivación ni la competencias modales requeridas. Courtès continúa:

Esto ocurre con los profesores que comunican con éxito su mensaje, en tanto que otros fracasan, incluso si todos disponen en el punto de partida del mismo bagaje intelectual, de la misma «competencia semántica», de los mismos diplomas. En esta perspectiva, dicha «competencia semántica» sería más bien de carácter colectivo y dependería del orden del sistema, mientras que la «competencia sintáctica» se relacionaría más con el proceso, con la puesta en marcha, con la realización particular, propia a un individuo dado. (Ibíd.)

Los dos tipos de profesores, los exitosos y los fracasados, poseen, en este ejemplo, la misma competencia semántica, es decir, el mismo saber sobre algún aspecto de la realidad natural o cultural, pero no la misma competencia modal: los dos saben qué enseñar (competencia semántica), pero sólo el primero sabe cómo enseñarlo eficazmente

(competencia modal). También puede darse el caso de un profesor que posea una muy buena competencia modal (saber cómo enseñar) y una deficiente competencia semántica (saber qué enseñar).

Ahora bien, es necesario explicitar una diferencia existente en la competencia semántica entre dos niveles de saber: el *saber categorial*, relativo a categorías abstractas, y el *saber factual*, relativo a ocurrencias concretas.

Las formulaciones de Rafael Núñez y Enrique del Teso sobre los niveles de información operantes en los textos nos ayudarán a precisar esta idea:

Los enunciados lingüísticos se refieren a la realidad de dos maneras: tratando de reproducir su configuración específica en un momento dado o en su transcurso (información concreta, enunciados miméticos), o bien captando las propiedades comunes de fenómenos semejantes para representarlos conjuntamente en esos aspectos comunes (información abstracta). Unos enunciados se refieren a objetos y acontecimientos, los otros a ideas.

El contenido de los enunciados concretos está constituido por acontecimientos, acciones, objetos y cosas semejantes que transcurren en el tiempo y/o se sitúan en un espacio extenso y variado y que afectan o son causados por unos personajes particulares, esto es, personajes que viven los acontecimientos y realizan las acciones como sujetos perfectamente individualizados y no como representantes genéricos de su especie: «Federico se comió dos sabrosos huevos fritos sentado en un comedor lleno de cachivaches» es un ejemplo de enunciado concreto con la mayor parte de los elementos que hemos mencionado.

Los enunciados de contenido abstracto se refieren a conceptos, pensamientos, nociones generales, las relaciones que pueden contraer y la consiguiente derivación de nuevos conceptos, pensamientos, etc. Por tanto, no presentan hechos extensos en el tiempo; no tienen un antes y un después más que en un sentido fórico, referido a la propia sucesión de enunciados. Tampoco representan un espacio en el que estén situadas las cosas y transcurran los hechos de que se habla. Los sujetos intencionales mencionados no constituyen personajes individuales, sino personas o colectividades tomadas en un sentido genérico. Un ejemplo paralelo al anterior: «El ser humano come de todo y en las circunstancias más singulares». (Núñez & Del Teso, 1996, pp. 178-179)

Según los autores, los discursos descriptivos y narrativos se caracterizan por el predominio del saber factual, y los discursos expositivos y argumentativos, por el predominio del saber categorial. Por supuesto, la competencia cognitiva semántica de los enunciadores y enunciatarios de dichos discursos incluye los dos niveles.

En el siguiente pasaje, tomado de la novela *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera, el narrador alterna enunciados factuales con enunciados categoriales (en negrilla):

[Tomás] Miraba a través del patio la sucia pared y se daba cuenta de que no sabía si [lo que sentía por Teresa] se trataba de histeria o de amor.

Y le dio pena que, en una situación como aquélla, en la que un hombre de verdad sería capaz de tomar inmediatamente una decisión, él dudase, privando así de su significado al momento más hermoso que había vivido jamás (estaba arrodillado junto a su cama y pensaba que no podría sobrevivir a su muerte).

Se enfadó consigo mismo, pero luego se le ocurrió que en realidad era bastante natural que no supiera qué quería:

El hombre nunca puede saber qué debe querer, porque vive sólo una vida y no tiene modo de compararla con sus vidas precedentes ni de enmendarla en sus vidas posteriores.

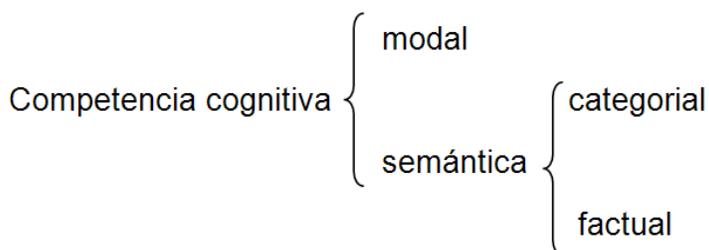
¿Es mejor estar con Teresa o quedarse solo?

No existe posibilidad alguna de comprobar cuál de las decisiones es la mejor, porque no existe comparación alguna. El hombre lo vive todo a la primera y sin preparación. Como si un actor representase su obra sin ningún tipo de ensayo. Pero ¿qué valor puede tener la vida si el primer ensayo para vivir es ya la vida misma? Por eso la vida parece un boceto. Pero ni siquiera boceto es la palabra precisa, porque un boceto es siempre un borrador de algo, la preparación para un cuadro, mientras que el boceto que es nuestra vida es un boceto para nada, un borrador sin cuadro.

«Einmal ist keinmal», repite Tomás para sí el proverbio alemán. Lo que sólo ocurre una vez es como si no ocurriera nunca. Si el hombre sólo puede vivir una vida es como si no viviera en absoluto. (1985, pp. 6-7)

En conclusión, el saber semántico es un saber, tanto categorial como factual, referido a los estados y procesos del mundo, por lo que podría

ser denominado también *referencial* o *proposicional*: se trata de un *saber qué*. El saber modal es un saber *procedimental*, vale decir, un saber relativo a cómo llevar a cabo un procedimiento, una operación, una actividad: se trata de un *saber cómo*. La interrelación de las dos constituye la competencia cognitiva del sujeto. El siguiente esquema grafica esta estructura:



Ahora bien, considerado como sujeto cognitivo, el narrador se caracteriza por esta doble competencia: saber qué relatar y saber cómo relatarlo. Dado que el saber qué (semántico, referencial o proposicional) del narrador es relativo a la historia relatada, en la que los actores realizan (como agentes o sujetos de hacer) o padecen (como pacientes o sujetos de estado) acciones y eventos en un contexto espacial y temporal, lo denominaré *saber diegético*. En lo sucesivo me referiré exclusivamente a dicho saber, dejando de lado el saber modal.

El narrador, pues, se presenta como un sujeto que conoce (en mayor o menor grado) la historia que relata. Por su parte, el narratario se define, en principio, como el que no conoce dicha historia, vale decir, como un sujeto de estado disjunto del saber diegético, aunque conjunto a un saber enciclopédico (tanto categorial como factual) que se le supone ya adquirido. Es este estado cognitivo de disjunción del narratario (el hecho de que, por determinación estructural, no conozca, o recuerde, la historia) el que justifica cognitivamente la acción narrativa del narrador, que sí conoce dicha historia. Por tanto, relatarle la historia al narratario equivale a transformar su (in)competencia cognitiva.

Ahora bien, hablar de acción narrativa del narrador implica concebirlo no ya como sujeto de estado cognitivo (como el que sabe,

el que conoce la historia, como sabedor), sino como sujeto de hacer, es decir, como agente de una acción. En consecuencia, el narrador no es sólo un sujeto que conoce la historia, sino también un sujeto que hace saber lo que sabe al narratario, que no lo sabe. La semiótica discursiva denomina *informador* al sujeto cognitivo que hace saber a otro, que no sabe, lo que sabe (en consecuencia, la información es un hacer transitivo) (*cf.* Greimas y Courtès, 1979, p. 188). El narrador, pues, no es sólo un sabedor (un sujeto de estado que sabe), sino también un informador (un sujeto de hacer que hace saber lo que sabe): el narrador hace saber al narratario una historia en la que determinados actores viven dramas de vida y de muerte.

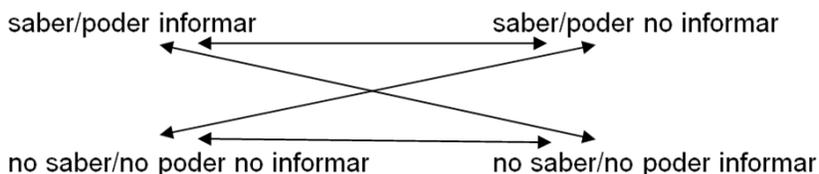
Este rol cognitivo del narrador, el de informador, es central en la estructura de los textos narrativos, pero generalmente los modelos y análisis narratológicos lo pasan por alto. De hecho, en una novela o en un cuento, el narrador se presenta en primer lugar como informador: desde el comienzo del relato, el narrador hace saber, informa, comunica (etimológicamente, «pone en común»), hasta el punto de que lo que sabe (como sabedor) se infiere de lo que hace saber (como informador). El narrador informa al narratario, a todo lo largo del relato, de principio a fin, sobre lo que los actores hacen y les sucede en el marco espacio-temporal de la diégesis, y sobre los pensamientos, emociones y valoraciones que dichos actos y sucesos producen en ellos. Dicho en los términos preferidos por la semiótica discursiva: el narrador informa (en mayor o menor grado) al narratario sobre las acciones, cogniciones, pasiones y evaluaciones de los actores.

Por otra parte, la semiótica discursiva denomina *observador* al sujeto cognitivo que se apropia de saber, que elabora, construye, produce, genera saber para sí mismo (en consecuencia, la observación es un hacer reflexivo). El observador es, por lo tanto, un sujeto de hacer, un agente que lleva a cabo actos cognitivos de observación, es decir, de apropiación, generación o producción de saber (*cf.* Greimas y Courtès, 1979, pp. 259-260). Según esto, el narrador articula varios roles cognitivos: es a) un *observador* que se ha apropiado de saber, b) lo que lo convierte en *sabedor*, y, c), un *informador* que comunica dicho saber al narratario, el cual, por su parte, es un observador que, al entrar en posesión del saber

diegético comunicado (lo que lo convierte en sabedor), eventualmente puede convertirse en informador. A su vez, a todo lo largo de la historia relatada, los actores son, ante todo, observadores: se pasan el tiempo averiguando, tanto respecto de sí mismos como de los otros, lo que hacen o les sucede, lo que creen, piensan, sienten y valoran. A veces son informadores: comunican lo que saben a otros actores, pero ante todo son observadores. Una novela policíaca, por ejemplo, pone en escena un observador, el detective, policía o investigador, que se dedica a apropiarse del saber relativo a un crimen cometido. Una vez resuelto el crimen, este observador puede asumir el rol de narrador y, como informador, relatarle al narratario la historia de la pesquisa criminal que llevó a cabo.

De acuerdo con lo dicho hasta el momento, una narración pone en relación el saber del narrador con el saber del actor y el no saber del narratario. Pero, atención, no se trata ante todo del saber que el narrador posee (como sujeto de estado, como sabedor), sino del saber que comunica (como sujeto de hacer, como informador): el narrador-informador hace saber (informa) al narratario-observador, que no lo sabe, lo que sabe y cree y piensa el actor de sí mismo y de los otros. O no.

En efecto, el narrador-informador, como sujeto (más o menos) cognitivamente competente que es, está en condiciones de informar o no al narratario acerca de la historia. Es decir, el narrador es, además de un sujeto que *sabe y puede informar*, un sujeto que *sabe y puede no informar*. Por supuesto, cabe la posibilidad de que el narrador sea, respecto de algo en particular, un sujeto que *no sabe y no puede informar*, es decir, un sujeto cognitiva y potestivamente no competente que, por eso mismo, no informa, pero ahora me interesa enfatizar el caso en que el narrador, sabiendo, no informa (hace no saber) por su propia decisión al narratario con la finalidad de producir determinados efectos cognitivos (asimismo dejo de lado el caso del narrador como sujeto que *no sabe y no puede no informar*). Grafiquemos estas posiciones proyectándolas sobre el cuadrado modal:



Por tanto, afirmar que el narrador es un sujeto cognitivo que sabe y puede hacer saber (informar) no conlleva afirmar que siempre hace saber lo que sabe (en términos semióticos: que no puede no hacer saber, que no puede no informar): también es un sujeto cognitivo que *sabe y puede hacer no saber* (sabe y puede no informar). Vale decir, que es competente para comunicarle al narratario el saber que posee o para retenerlo con la finalidad de producir, por ejemplo, un efecto de suspenso, de curiosidad o de sorpresa: el saber no informado en cierto momento puede producir en el narratario (y, extratextualmente, en el lector) un deseo de saber lo que no sabe aún (*cf.* Baroni, 2007).

Según lo anterior, no se trata, en consecuencia, de que el narrador (como sujeto de estado cognitivo, como sabedor) sepa más, igual o menos que lo que el actor sabe, sino de que (como sujeto de hacer cognitivo, como informador) haga saber, informe, comunique, más, igual o menos que lo que el actor (como observador) sabe sobre sí y los otros en determinado momento de la historia.

3

Este paso de una concepción del narrador como sabedor (sujeto cognitivo de estado) a otra como informador (sujeto cognitivo de hacer) puede rastrearse en la obra narratológica de Gérard Genette.

Genette denomina *perspectiva narrativa* al «modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un “punto de vista” restrictivo» (Genette, 1972, p. 203). Se infiere de esta definición que la perspectiva está totalmente bajo el control del narrador, pues es él quien, como sujeto de hacer, como agente, lleva a cabo la elección o no del punto de vista que le permite regular la información que le proporciona al narratario. Reformulando algunos planteamientos anteriores, en

particular de Jean Pouillon y Tzvetan Todorov, Genette propone una tipología de tres términos:

el primero de los cuales corresponde a lo que la crítica anglo-sajona llama el relato con narrador omnisciente y Pouillon «visión por detrás», y que Todorov simboliza con la fórmula *Narrador > Personaje* (en la cual el narrador sabe más que el personaje, o más precisamente dice más que lo que sabe cualquiera de los personajes); en el segundo, *Narrador = Personaje* (el narrador no dice sino lo que sabe tal personaje): es el relato con «punto de vista» según Lubbock o con «campo restringido» según Blin, la «visión con» según Pouillon; en el tercero, *Narrador < Personaje* (el narrador dice menos que lo que sabe el personaje): es el relato «objetivo» o «conductista», que Pouillon llama «visión del afuera»². (Genette, 1972, p. 206).

Obsérvese, de un lado, la sustitución del tradicional «el narrador *sabe* más» por «*dice* más», articulando dos roles del narrador, el de locutor (sujeto lingüístico) que produce los enunciados verbales constitutivos del relato y el de informador (sujeto cognitivo) que hace saber la historia al narratario; de otro, la relación establecida entre el decir informador del narrador y el saber del personaje.

Con la finalidad de «evitar lo que los términos de *visión*, de *campo* y de *punto de vista* tienen de excesivamente visual», Genette propone el de *focalización*, un poco más abstracto. Acto seguido precisa:

Rebautizaremos, por consiguiente, el primer tipo, el que representa en general el relato clásico, relato *no-focalizado*, o con *focalización cero*. El segundo será el relato con *focalización interna*, ya sea *fija* [...], *variable* [...] o *múltiple* [...]. Nuestro tercer tipo será el relato con *focalización externa* [...] (Genette, 1972, pp. 206-207)

Genette da, como ejemplos de focalización interna fija, dos novelas de Henry James, *Los embajadores*, «en la que todo pasa por Strether, o, mejor aún, *Lo que sabía Maisie*, en la que no abandonamos casi nunca el punto de vista de la niña, cuya “restricción de campo” es particularmente espectacular en esta historia de adultos cuya significación se le escapa»; como ejemplos de focalización interna variable menciona *Madame*

² Traduzco así *vision du dehors*, generalmente traducido como *visión desde afuera*.

Bovary, «en la que el personaje focal es primero Charles, después Emma, después Charles de nuevo, o, de manera mucho más rápida e inaprehensible, en [las novelas de] Stendhal»; como ejemplos de focalización interna múltiple señala las novelas epistolares, «en las que el mismo evento puede ser evocado varias veces según el punto de vista de varios personajes-epistolares», el poema narrativo de Robert Browning, *El anillo y el libro*, «que cuenta un asunto criminal visto sucesivamente por el asesino, las víctimas, la defensa, la acusación, etc.», y la película *Rashômon*, de Akira Kurosawa; finalmente, como ejemplo de focalización externa menciona las novelas de Dashiell Hammet, «en las que el héroe actúa ante nosotros sin que jamás se nos permita conocer sus pensamientos o sentimientos», y algunos cuentos de Hemingway, como *Los asesinos* o *Colinas como elefantes blancos*, «que lleva la discreción hasta la adivinanza» (Genette, 1972, pp. 206-207).

Según la definición y los ejemplos dados por Genette, el rasgo distintivo de la focalización interna es la intermediación de la información narratorial por la observación de uno o varios actores de la historia: el narrador sólo informa al narratario lo que dicho(s) actor(es) observa(n) de sí mismo(s) y de los otros con los que interactúa(n). Esta intermediación no ocurre en los relatos no focalizados o con focalización cero, por lo que la información narratorial es autónoma con relación a la observación actuarial. En los relatos con focalización externa la información del narrador también está intermediada, pero Genette no explicita cómo se produce sino sus consecuencias: la información narratorial hace referencia solo a las acciones somáticas y discursivas de los actores, excluyendo sus pensamientos y sentimientos.

La focalización es, pues, un procedimiento de regulación de la información narratorial que un relato puede tener o no tener, y en caso de que lo tenga, puede ser interna o externa. En un escrito posterior, Genette vuelve sobre el tema y precisa que se trata de

[...] una restricción de «campo», es decir, de hecho una selección de la información narrativa con relación a lo que la tradición llamaba la *omnisciencia* [...]. El instrumento de esta (eventual) selección es un *foco situado*, es decir, una especie de gollete de información que no

deja pasar sino lo que autoriza su situación [...]. En focalización interna, el foco coincide con un personaje, que se convierte entonces en el «sujeto» ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le conciernen a él mismo como objeto: el relato *puede* decirnos entonces todo lo que este personaje percibe y todo lo que piensa [...]; en principio no *debe* decir nada diferente [...]. En focalización externa, el foco está situado en un punto del universo diegético elegido por el narrador, *fuera de todo personaje*, lo que excluye toda posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera [...]. (Genette, 1983, pp. 49-50).

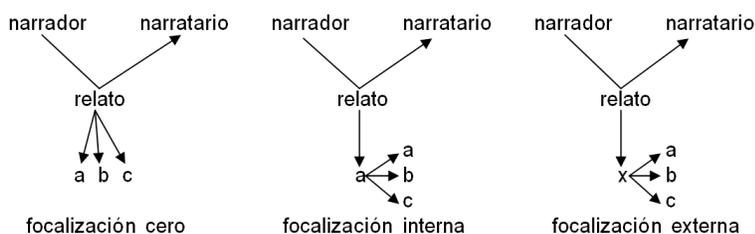
Al desarrollar lo expuesto desde la doble perspectiva de la narratología y la semiótica discursiva, obtenemos lo siguiente:

- a) La focalización es una operación cognitiva mediante la cual el narrador selecciona y restringe el saber que le comunica al narratario. La perspectiva narrativa conlleva, pues, dos procesos cognitivos: la información, que es necesaria (el narrador no puede no informar, así sea mínimamente), y la focalización, que es facultativa (el narrador puede o no focalizar –restringir, seleccionar– dicha información).
- b) El «foco situado» es un observador intradiegético, vale decir, un rol actancial de naturaleza cognitiva, inscrito en la diégesis, que intermedia la información narratorial. Esto tiene como consecuencia que el saber comunicado por el narrador informador *no exceda* el saber elaborado por el actor observador.
- c) En la focalización interna, el rol de observador intradiegético es asumido por uno (si es fija) o varios (si es variable o múltiple) de los actores de la historia. Esto significa que el narrador informa al narratario sobre las percepciones, los pensamientos, los afectos, las valoraciones del actor focal en los términos en que éste los observa en sí mismo. Igualmente, las referencias a los otros actores de la historia, así como al espacio y al tiempo, están intermediadas por la manera como el actor focal se los representa. En consecuencia, el saber comunicado por el narrador informador es *equivalente* al saber elaborado por

el actor observador: información narratorial = observación actorial; se trata de una información *equisciente* (de “equi”, igual, y “scient”, que sabe).

- d) En la focalización externa, el rol de observador intradiegético no está actorializado, es decir, asumido por uno de los actores de la historia, debido a lo cual se manifiesta como una posición cognitiva abstracta, desencarnada, sin información alguna sobre pensamientos, afectos y valoraciones de los actores. Esto tiene como efecto una restricción de la información narratorial a aquello (actores, acciones, espacio, tiempo) que es exclusivamente objeto de percepción (visual, auditiva, táctil, etc.). En consecuencia, el saber comunicado por el narrador informador es *menor* al saber que, se supone, los actores observadores elaboran sobre sí mismos y los otros: información narratorial < observación actorial; se trata de una información *infrasciente* (de “infra”, inferior, y “scient”, que sabe).
- e) En la focalización cero la información narratorial no es intermediada por un observador intradiegético, lo que le da una gran autonomía actorial, espacial y temporal. El narrador puede referirse a las acciones, percepciones, pensamientos, afectos, valoraciones, de un actor, incluso cuando éste no es consciente de ellos, y luego a los de otros actores, presentes en el mismo espacio-tiempo, sin someterse al filtro cognitivo de ninguno de ellos. Asimismo, puede orientar libremente su información a otros actores situados en otros espacios y otros tiempos (mediante analepsis y prolepsis), sin relación alguna con los primeros. En consecuencia, el saber comunicado por el narrador informador *excede* el saber elaborado por cada uno de los actores observadores sobre sí mismos y los otros: información narratorial > observación actorial; se trata de una información *suprasciente* (de “supra”, superior, y “scient”, que sabe).

De lo anterior se concluye que la información narratorial, constitutiva de la perspectiva narrativa, puede ser autónoma o intermediada. Cuando la información es autónoma, se dice que no está focalizada o que tiene focalización cero; cuando está intermediada por un observador intradieгético actorializado, se la denomina focalización interna, y externa cuando el observador intradieгético no está actorializado. Los siguientes gráfcos esquematizan estos tres tipos de perspectiva narrativa:



Las letras *a*, *b*, *c* simbolizan a los actores de la historia; en focalización cero, la información narratorial es autónoma con relación a la observación actorial; en focalización interna, *a* simboliza al actor que asume el rol de observador intradieгético de sí mismo y de los otros actores; en focalización externa, el observador intradieгético, no actorializado, está simbolizado por *x*.

El predominio del narrador informador (sujeto de hacer cognitivo) sobre el narrador sabedor (sujeto de estado cognitivo) se pone asimismo de manifiesto en ciertas infracciones de la perspectiva narrativa que Genette denomina *alteraciones*:

Las variaciones de «punto de vista» que se producen en el curso de un relato pueden ser analizadas como cambios de focalización [...]: hablaremos entonces de focalización variable, de omnisciencia con restricciones de campo parciales, etc. [...] Pero un cambio de focalización, sobre todo si está aislado en un contexto coherente, puede también ser analizado como una infracción momentánea al código que rige ese contexto, sin que la existencia de dicho código sea, sin embargo, puesta en cuestión [...] llamaré, pues, en general *alteraciones* a esas infracciones aisladas, cuando la coherencia de conjunto permanece, no obstante, bastante fuerte para que la noción de modo dominante siga siendo pertinente. Los dos tipos de alteración concebibles consisten sea en dar menos información de la que es en principio necesaria, sea en dar más de la que en principio está autorizada por el código de focalización que rige el conjunto. El primer tipo tiene un nombre en retórica [...]: se trata de la omisión lateral o *paralipsis*. El segundo no tiene todavía nombre;

la bautizaremos *paralepsis*, puesto que se trata aquí no de dejar (-lipsis, de *leipo*) una información que se debería tomar (y dar), sino, por el contrario, de tomar (-lepse, de *lambano*) y dar una información que se debería dejar. (Genette, 1972, p. 211)³

Dar menos o más información de la que se debería dar en un momento determinado del relato supone concebir al narrador informador como un sujeto de hacer competente que decide comunicarle (hacer saber) al narratario determinada cantidad, inferior o superior, de saber diegético.

Acto seguido, Genette ejemplifica estos tipos de alteración de la perspectiva narrativa:

El tipo clásico de paralipsis es, en el código de la focalización interna, la omisión de tal acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador elige disimular al lector [...] Ejemplo masivo: la disimulación de Stendhal, en *Armance*, a través de pseudo-monólogos del héroe, de su pensamiento central, que evidentemente no puede abandonarlo ni por un instante: su impotencia sexual. (Genette, 1972, p. 212)

Según vimos, en la focalización interna la información narratorial es equivalente a la observación actorial (el narrador hace saber al narratario tanto como sabe el actor), de modo que no comunicar un saber que está al alcance del actor transgrede por defecto dicho procedimiento. En la novela de Stendhal, el narrador debería informar al narratario lo que el actor, Octavio, sabe acerca de sí mismo: no hacerlo constituye un caso de paralipsis.

La alteración inversa, el exceso de información o paralepsis, puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje en el curso de un relato conducido generalmente en focalización externa: se pueden considerar como tales, al comienzo de la *Piel de zapa*, enunciados como «el joven no *comprendió* su ruina...» o «*afectó* el aire de un inglés», que contrastan con la muy clara decisión de visión exterior adoptada hasta el momento. (Genette, 1972, p. 213)

³ Véase, asimismo, Genette, 1983, p. 44,

En la focalización externa, la información narratorial es menor que la observación actorial (el narrador da información al narratario sobre la apariencia física del actor o sobre lo que hace y dice, pero no sobre lo que piensa o siente), de modo que dar información sobre dichos pensamientos y sentimientos transgrede por exceso dicho procedimiento. En la novela de Balzac, por lo menos en esas primeras páginas, el narrador no debería informar al narratario sobre aspectos de la vida mental del actor: hacerlo constituye un caso de paralepsis.

4

El primer párrafo de *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, es un buen ejemplo de lo que hemos llamado información suprasciente (propia de la perspectiva no focalizada o con focalización cero):

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. «Siempre soñaba con árboles», me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. «La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros», me dijo. Tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte. (1983, pp., 9-10).

En este pasaje, el narrador da muestras de una gran autonomía cognitiva, la cual le permite desplazarse por diferentes tiempos, espacios y actores: se refiere a la futura muerte de Santiago Nasar, a la hora en que éste se levantó y al propósito que tenía al hacerlo, a lo que había soñado, a su estado emocional durante el sueño y cuando despertó, a lo que dijo su madre veintisiete años después, a la reputación de esta

como intérprete de sueños, a su fracaso en la interpretación de los sueños de su hijo. Es evidente que esta información narratorial excede la observación actorial de Santiago Nasar en el momento en que se levanta: éste no puede saber nada acerca de su próxima muerte ni de lo que diría su madre tantos años después sobre sus sueños.

Algo similar nos ofrece el primer párrafo de *La tabla de Flandes*, de Pérez-Reverte:

Un sobre cerrado es un enigma que tiene otros enigmas en su interior. Aquél era grande, abultado, de papel manila, con el sello del laboratorio impreso en el ángulo inferior izquierdo. **Y antes de abrir la solapa, mientras lo sopesaba en la mano buscando al mismo tiempo una plegadera entre los pinceles y frascos de pintura y barniz, Julia estaba muy lejos de imaginar hasta qué punto ese gesto iba a cambiar su vida.** (1994, p. 11)⁴

El primer enunciado, en presente gnómico, es claramente narratorial: no hay ningún indicio de que enuncie un pensamiento de Julia (en discurso indirecto libre, por ejemplo); es un saber categorial que el narrador le comunica autónomamente al narratario y que anticipa y resume la panoplia de enigmas que hay en la novela. Asimismo, al final del párrafo, el narrador informa al narratario sobre un proceso futuro («*hasta qué punto ese gesto iba a cambiar su vida*») que Julia desconoce («*estaba muy lejos de imaginar*») en la coyuntura actual en que se encuentra, información mediante la cual el narrador busca producir un efecto de suspenso sobre el narratario.

Las prolepsis (prospecciones, anticipaciones narrativas) mediante las cuales el narrador informa al narratario sobre acciones posteriores a las que ocurren en la coyuntura actual de la historia relatada son el resultado de la información suprasciente hecha por el narrador. En el siguiente pasaje de *La tabla de Flandes*, durante una conversación entre el inspector Feijoo y Julia, ésta menciona a su amigo César:

— ¿Don César? ¿El anticuario de la calle del prado?

—El mismo. ¿Lo conoce?

Feijoo aún dudó antes de hacer un gesto afirmativo. Lo conocía, dijo. Por motivos de trabajo. Pero ignoraba que fuesen amigos.

⁴ La negrilla es nuestra

—Pues ya ve.

—Ya veo.

El policía tamborileó con el bolígrafo sobre la mesa. Parecía repentinamente incómodo, y tenía motivos. Como Julia supo al día siguiente de labios del propio César, el inspector jefe Casimiro Feijoo estaba lejos de ser un funcionario modelo. Su relación profesional con el mundillo del arte y las antigüedades le permitía, cada fin de mes, redondear con ingresos extraordinarios la nómina policial. De vez en cuando, al recuperar una partida de piezas robadas alguna de ellas desaparecía por la puerta falsa. Ciertos intermediarios de confianza participaban en estas operaciones, dándole un porcentaje de los beneficios. Y, piruetas de la vida, César era uno de ellos.

—De todas formas —dijo Julia, que aún ignoraba el curriculum de Feijoo— supongo que tener dos testigos no prueba nada. Los documentos me los podría haber enviado yo misma.

Feijoo asintió sin comentarios, aunque ahora en su mirada se traslucía mayor prevención. También un nuevo respeto que no respondía, como Julia comprendió más tarde, sino a razones prácticas. (1994, p. 120)

El enunciado «Parecía repentinamente incómodo» refiere la apreciación que Julia hace del comportamiento de Feijoo en el aquí y ahora de la conversación que sostienen. Acto seguido, el narrador le comunica al narratorio un saber (los tejemanejes entre Feijoo y César) que excede la observación actual de Julia, como lo confirman las acotaciones narratorias «que aún ignoraba el currículum de Feijoo» y «como Julia comprendió más tarde».

Pasaje al paraíso, de Michael Connelly, es una buena ilustración de información equiscente (propia de la perspectiva con focalización interna). En el siguiente pasaje, Bosch y Rider visitan a Verónica Aliso, esposa del asesinado Toni Aliso:

La señora Aliso parecía unos cinco o diez años más joven que su marido, por lo que Bosch dedujo que rondaría los cuarenta y cinco. Era esbelta y atractiva, con el cabello moreno y liso. Harry intuyó que aquella cara tan maquillada debía de haber pasado más de una vez por las manos de un cirujano plástico. De todos modos, se la veía cansada, ajada. La señora Aliso tenía las mejillas sonrosadas, como si hubiera estado bebiendo. Llevaba un vestido azul celeste que dejaba

al descubierto unas piernas morenas y todavía bien torneadas. Sin duda habría tenido mucho éxito en su juventud, pero Bosch intuyó que había llegado a esa etapa en que algunas mujeres creen, a menudo sin motivo, que su belleza está desapareciendo. Quizá por eso llevaba tanto maquillaje. O tal vez porque estaba esperando a su marido. (1998, p. 52)

Aunque Rider está presente en la escena, el narrador extra-heterodiegético sólo se refiere a Verónica y a Bosch, pero con una particularidad: ha elegido a Bosch como observador que intermedia la descripción que hace de Verónica (Bosh es el actor focal, en términos de Genette). Es decir, la imagen de Verónica comunicada por el narrador le llega al narratario intermediada por la observación visual que Bosch hace de ella y por las conjeturas y apreciaciones que elabora a su respecto.

Es a Bosch a quien Verónica le parece cinco o diez años más joven que su marido, y es él quien le atribuye unos cuarenta y cinco años y varias cirugías plásticas. Es Bosch quien la ve cansada, ajada, y quien cree que ha estado bebiendo, y quien mira y aprecia su cuerpo y conjetura que, de joven, debió de haber tenido mucho éxito, y quien intuye que toma mal la pérdida de la juventud, por lo cual, tal vez, lleva tanto maquillaje.

No es el narrador quien afirma esto y lo otro: él se limita a informar, valiéndose del discurso indirecto libre, lo que Bosch observa, sin validarlo o invalidarlo veridictoriamente (verdadero o falso). En otras palabras, Bosch-observador intermedia la información que el narrador le comunica al narratario; Bosch, objeto de la información del narrador, es sujeto de la observación de Verónica, quien es objeto de dicha observación. Esto permite caracterizar al narrador como un informador equiscente, en la medida en que el saber que le comunica al narratario es equivalente al saber elaborado por Bosch mediante la observación visual y las conjeturas abductivas. Este procedimiento permite comprender, asimismo, por qué Rider, pese a estar presente en la escena, no es mencionada en el pasaje citado: no es objeto de la observación de Bosch. No es que el narrador no tenga la capacidad cognitiva de referirse a ella, sino que no lo hace porque ha decidido que su información quede subordinada a la observación de Bosch

y, en ese momento, ella no es el centro de interés de éste, sino Verónica.

La desigualdad del tratamiento cognitivo de los actores realizado por el narrador al elegir este procedimiento salta a la vista: al escoger a Bosch como observador intermediador, el narrador le da información al narratario sobre sus procesos cognitivos, afectivos y evaluativos, pero no sobre los de los otros actores presentes, y esto por razones obvias: Bosch-observador no tiene acceso a la «interioridad» de ellos, sino sólo a su «exterioridad», a su apariencia física, a sus actos somáticos, a sus discursos orales, es decir, a aquello que puede ser objeto de observación sensorial, en particular visual y auditiva.

Por supuesto, el narrador podría convertir a los otros actores presentes en la escena, alternativamente, en observadores intermediadores: Verónica observaría a Bosch y a Rider, y ésta a ellos. De ese modo, el narratario sabría qué piensan y sienten y cómo se evalúan recíprocamente los actores, pero no si el narrador comparte o no sus puntos de vista cognitivos, afectivos y axiológicos, pues, al recurrir a este procedimiento de mediación informativa, renunciaría a hacer saber cuáles son los suyos.

El comienzo de *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett, uno de los iconos de la novela negra, ilustra a la perfección la información infrasciente (propia de la perspectiva con focalización externa):

Samuel Spade tenía larga y huesuda la quijada inferior, y la barbilla era una V protuberante bajo la V más flexible de la boca. Las aletas de la nariz retrocedían en curva para formar una V más pequeña. Los ojos, horizontales, eran de un gris amarillento. El tema de la V lo recogía la abultada sobreceja que destacaba en medio de un doble pliegue por encima de la nariz ganchuda, y el pelo, castaño claro, arrancaba de sienes altas y aplastadas para terminar en un pico sobre la frente. Spade tenía el simpático aspecto de un Satanás rubio.

¿Sí, cariño? —le dijo a Effie Perine.

Era una muchacha larguirucha y tostada por el sol. El vestido de fina lana se le ceñía dando la impresión de estar mojado. Los ojos, castaños y traviosos, brillaban en una cara luminosa de muchacho. Acabó de cerrar la puerta tras de sí, se apoyó en ella y dijo:

—Ahí afuera hay una chica que te quiere ver. Se llama Wonderley.

- ¿Cliente?
— Supongo. En cualquier caso, querrás verla. Es un bombón. (1977, p. 9)

La característica central de este tipo de cognición narratorial consiste en que el narrador limita su información a aquello en la historia que es sensorialmente perceptible: la apariencia física de los actores, su vestimenta, sus palabras dichas, el espacio en que se encuentran, los objetos que los rodean, etc., sin comunicar nada relativo a sus cogniciones, pasiones y valoraciones, vale decir, a lo que comúnmente se denomina «vida interior». En teoría sabemos que los actores son sujetos de la observación de sí mismos, de los otros y del entorno, pero el narrador no da ninguna información sobre ello. Las secuencias de acciones en que dichos actores se implican permite colegir que llevan a cabo procesos cognitivos de naturaleza abductiva, deductiva e inductiva (*cf.* Eco y Sebeok, 1989), pero el narrador no los pone en evidencia en su relato, por lo que deben ser conjeturados interpretativamente por el lector. Por eso se afirma que, en la información infrasciente, el saber que el narrador comunica al narratario es menor que el saber que se le supone al actor. El siguiente pasaje de la misma novela ilustra esto a la perfección:

En la oscuridad sonó el timbre de un teléfono. Después de que hubo sonado tres veces, se oyó el chirrido de los muelles de una cama, unos dedos palparon sobre la madera, algo pequeño y duro cayó con ruido sordo sobre la alfombra, los muelles chirriaron nuevamente, y una voz de hombre exclamó:

¿Diga? ...Sí, yo soy... ¿Muerto? ...Sí... En quince minutos. Gracias.

Sonó el ruidillo de un interruptor, y la luz de un globo que colgaba del techo, sostenido por tres cadenas doradas, inundó el cuarto. Spade, descalzo y con un pijama de cuadros verdes y blancos, se sentó sobre el borde de la cama. Miró malhumoradamente al teléfono que había en la mesilla mientras sus manos cogían un estuche de papel de fumar color chocolate y una bolsa de tabaco Bull Durham. (1977, p. 17)

El narrador le refiere al narratario datos auditivos (el timbre del teléfono, el chirrido de los muelles, el palpar de los dedos,

un ruido sordo, una voz de hombre) y visuales (la oscuridad, la luz del globo). Justo cuando la luz se enciende, el narrador menciona a Spade, como si solo ahora pudiera ser identificado. La información subsiguiente se limita a los actos y gestos pragmáticos de Spade.

De otro lado, el narrador no informa al narratario sobre lo que la persona que llama le dice a Spade, pero es evidente que éste sí lo sabe en la medida en que lo escucha. ¿Quién llama? ¿Quién murió? ¿Cómo, dónde? Estas son cosas que Spade sabe (que acaba de saber). ¿Qué efectos emocionales tiene dicha información recibida? También (hay que suponerlo) lo sabe Spade, pues los experimenta (la mirada malhumorada que dirige al teléfono es un indicio de ello). No obstante, el narrador nada dice al respecto. Pero ¿el narrador no da la información porque no tiene el saber (porque no sabe y no puede hacer saber) o porque ha elegido un procedimiento de retención cognitiva (porque sabe y decide hacer no saber unas cosas y hacer saber otras) mediante el cual busca producir ciertos efectos cognitivos y afectivos en el narratario? La narración ulterior, es decir, el hecho de que el narrador relate en pretérito perfecto simple, supone que la historia ya transcurrió en su totalidad y que el narrador la conoce cuando comienza a relatarla, cosa que no puede decirse de Spade, quien la fue conociendo, como observador, a medida en que él y otros actores participaban en ella. En otras palabras, el saber del narrador, considerado como sujeto de estado, como sabedor, es suprasciente, pero su información, como sujeto de hacer, como informador, es infrasciente.

Nuevamente, *La tabla de Flandes* nos ofrece otro ejemplo, esta vez de una variante de información infrasciente producida por la retención voluntaria de información por parte del narrador (de hecho, se trata de una paralipsis). Ocurre al final del capítulo XIII, cuando Muñoz le hace saber a Julia quién es el asesino:

El jugador de ajedrez señaló con el dedo una de las fotografías. Era un grupo de jóvenes, y dos sostenían pequeñas copas en la mano. El resto, otros cuatro, miraban al objetivo con gesto solemne. El pie de foto decía: “finalistas de la modalidad juvenil”.

¿Reconoce a alguien? —preguntó Muñoz.

Julia estudió los rostros, uno por uno. Sólo en el que ocupaba el extremo derecho de la fotografía encontró un vago aire familiar. Era un joven de quince o dieciséis años, peinado hacia atrás, con chaqueta y corbata y un brazalet de luto sobre el brazo izquierdo. Miraba a la cámara con ojos tranquilos e inteligentes en los que Julia creyó leer un aire de desafío. Entonces lo reconoció. La mano le temblaba cuando puso un dedo sobre él, y al levantar los ojos hacia el ajedrecista vio que éste asentía.

—Sí —dijo Muñoz—. Es el jugador invisible. (1994, p. 535)

El narrador informa al narratario sobre el acto cognitivo de observación realizado por Julia («estudió los rostros», «encontró un vago aire familiar», «lo reconoció»), pero retiene la información relativa a la identidad del asesino, la cual acaba de ser conocida por ella. En otras palabras, el narrador comunica al narratario cierto saber nuevo y retiene otro. Este procedimiento de información infrasciente, de retención deliberada de cierto saber diegético que tanto el narrador como el actor poseen, se continúa en las primeras páginas del capítulo siguiente. Julia y Muñoz van a la casa (y a la caza) del asesino:

Tardaron un poco en oír los pasos que se acercaban despacio. El ruido se detuvo un momento y continuó después, más lento y próximo, hasta detenerse por completo. La cerradura giró de forma interminable, abriéndose por fin la puerta para proyectar sobre ellos un rectángulo de claridad que los deslumbró un instante. Entonces Julia miró la silueta familiar que se recortaba en el suave contraluz, mientras pensaba que realmente no quería aquella victoria. (Ibíd., p. 344)

El narrador comienza dándole al narratario una información equiscente: relata las percepciones auditivas y visuales de Muñoz y de Julia. Luego enfoca a Julia e informa sobre sus percepciones visuales («Julia miró») y sus pensamientos («mientras pensaba que realmente no quería aquella victoria»), pero no dice nada respecto del actor que acaba de abrir la puerta, percibido visualmente y reconocido («miró la silueta familiar») por ella. Aquí la información se hace infrasciente: lo que el narrador hace saber al narratario es inferior a lo que Julia sabe. Es claro que no se debe a que el narrador no sepa quién es este actor, sino a que ha decidido prolongar el efecto emocional

que busca producir restringiendo la información (de nuevo, se trata de una paralipsis). Sólo más adelante el narrador lo menciona, primero por su profesión, «el anticuario», y luego por su nombre, César (Ibíd., p. 346).

5

En conclusión, es necesario distinguir entre el narrador como sujeto cognitivo de estado y como sujeto cognitivo de hacer. En el primer caso, se concibe al narrador como un sujeto que sabe, un sabedor; en el segundo, ya como un sujeto que se apropia de saber, un observador, ya como un sujeto que hace saber, un informador. Cuando empezamos a leer un relato, nos encontramos con el narrador-informador y los diversos procedimientos de información a los que recurre, y a partir de lo que informa al narratario, de lo que le hace saber, inferimos lo que sabe.

Ahora bien, el narrador-sabedor, el narrador como sujeto cognitivo de estado, no es nunca un sujeto omnisciente, sino un sujeto suprasciente, es decir, un sujeto que sabe más que el actor. En efecto, no tiene sentido referirse a una supuesta totalidad del saber del narrador, sino a un saber mayor que el del actor.

Esta suprascencia del narrador-sabedor, del narrador sujeto de estado, no se traslada automáticamente al saber que el narrador-informador comunica al narratario: es una de sus posibilidades, siendo las otras dos, como quedó dicho, la equisciencia y la infrasciencia. Esto significa que, como informador, el narrador puede comunicarle al narratario un saber mayor, igual o menor que el que posee y se apropia el actor-observador sobre sí mismo, sobre los otros actores con los que interacciona y sobre el contexto espacio-temporal en que se encuentra.

Esta fluctuación dinámica de la información a lo largo del relato, determinada por la intencionalidad, la competencia y la motivación del narrador, es lo realmente importante en una narración considerada desde un punto de vista cognitivo.

Bibliografía

- Baroni, R. (2007). *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil.
- Connelly, M. (1998). *Pasaje al paraíso*. Barcelona: Ediciones B.
- Courtès, J. (1995). *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*. Bruxelles: DeBoeck Université.
- Eco, U. y Sebeok, T. A. (Eds.) (1989). *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona : Lumen.
- Fontanille, J. (1987). *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*. Paris/Amsterdam : Hadès-Benjamins.
- García Márquez, G. (1983). *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Bruguera.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- _____ (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Greimas, A. J. & Courtès, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*. Paris: Hachette.
- Hammett, D. (1977). *El halcón maltés*. Madrid: Alianza.
- Kundera, M. (1985). *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets.
- Núñez, R. & Del Teso, E. (1996). *Semántica y pragmática del texto común. Producción y comentario de textos*. Madrid: Cátedra.
- Pérez-Reverte, A. (1994). *La tabla de Flandes*. Madrid: Alfaguara.
- Tacca, O. (1989). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.