

Eduardo Serrano Orejuela

*Crítica de la omnisciencia narrativa*

Universidad del Valle (Cali, Colombia)  
eso@telesat.com.co

**Resumen** Las nociones de narrador omnisciente, equisciente y deficiente son ampliamente utilizadas en análisis textuales de tipo narratológico. En este artículo se hace su crítica desde la perspectiva de la semiótica discursiva. Apoyándose en la diferencia entre sujeto de estado y sujeto de hacer, se propone distinguir entre el narrador en cuanto que sabe (sabedor) y el narrador en cuanto que hace saber (informador), destacando la importancia de este último, lo que conduce a una nueva tipología de las relaciones cognitivas entre narrador, narratario y actor.

**Palabras clave:** narrador - narratario - cognición - información - observación

**Abstract** The notions of omniscient, equiscient and deficient narrator are widely used in textual analyses of narratological type. In this article the critic is made from the perspective of discursive semiotics. Leaning on the difference between subject of state and subject of action, one sets out to distinguish between the narrator as who knows (knowledge) and the narrator as who lets know (informs), emphasizing the importance of this last one, which leads to a new typology of the cognitives relations between narrator, narratee and actor.

**Key words:** narrator - narratee - cognition - information - observation

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: 71-72).

Varias observaciones me parecen pertinentes.

Para empezar, 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.

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, etimológicamente, 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).

Finalmente, esta concepción cognitiva debe hacerse extensiva al narratorio, el correlato del narrador en la narración.

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 modificadora o conservadora de un estado de cosas. Decir que el narrador es un sujeto cognitivo conlleva concebirlo como un sujeto de estado conjunto al saber, en posesión de un determinado saber. ¿Cuál es el contenido de dicho saber? Entre otras cosas, la historia relatada, en la que los actores realizan (como agentes o sujetos de hacer) o padecen (como pacientes o sujetos de estado) acciones en un contexto espacial y temporal (por lo que lo denominaré *saber diegético*). El narrador, pues, es un sujeto que conoce (o finge conocer) la historia relatada. Por su parte, el narratario se define como el que no conoce dicha historia, vale decir, como un sujeto de estado disjunto del saber diegético al cual el narrador está conjunto. Es este estado cognitivo de disjunción del narratario (el hecho de que, por determinación estructural, no conozca la historia) el que justifica cognitivamente la acción narrativa del narrador, que sí la conoce. 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 cognitivo de estado (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. En semiótica se denomina *informador* al sujeto cognitivo que hace saber a otro, que no sabe, lo que sabe. 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 sus dramas de vida y de muerte.

Este rol cognitivo del narrador, el de informador, es central en la estructura de los textos narrativos, pero desgraciadamente pasado por alto con excesiva frecuencia. De hecho, en una novela o en un cuento, el narrador se presenta ante todo como informador: desde el comienzo del relato, el narrador hace saber, informa, comunica (etimológicamente, “pone en común”). 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, sobre el espacio y el tiempo de la historia, sobre lo que los actores hacen y se hacen y les sucede en dicho marco espacio-temporal, sobre sus pensamientos, sobre sus sentimientos, sobre sus valores. En otros términos: el narrador informa al narratario sobre las acciones, cogniciones, pasiones y evaluaciones de los actores.

Las cogniciones de los actores: lo que los personajes saben, creen y piensan de sí mismos, de los otros, del entorno en que se encuentran, de lo que hacen

o les sucede, de lo que sienten, de lo que valoran. En semiótica se denomina *observador* al sujeto cognitivo que se apropia de saber, que elabora, construye, produce, genera saber para sí mismo. El observador es un sujeto de hacer, un agente que lleva a cabo actos cognitivos de observación, es decir, de apropiación de saber. A todo lo largo de la historia relatada, los actores son observadores: se pasan el tiempo sabiendo, más o menos, de qué va la cosa. A veces son informadores: comunican lo que saben a otros actores, pero ante todo son observadores. Una novela policíaca, por ejemplo, no es otra cosa, vista desde esta perspectiva, que la puesta en escena de un observador, el detective, policía, investigador, que se pasa el tiempo observando, apropiándose de saber relativo a un crimen cometido. Y no sólo en la clásica novela de enigma, sino también, a su manera, en la novela negra.

Desde este punto de vista, 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 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, también, un sujeto que *no sabe y no puede informar*, es decir, un sujeto cognitivamente 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) al narratario por su propia decisión (asimismo dejo de lado el caso del narrador como sujeto que *no sabe y no puede no informar*).

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, que siempre tiene que hacer 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: el saber no informado en cierto momento puede producir en el narratario un deseo de saber lo que no sabe.

Según lo anterior, no se trata, en consecuencia, de que el narrador (como sujeto cognitivo de estado, como sabedor) sepa más, igual o menos que lo que el actor sabe, sino de que (como sujeto cognitivo de hacer, 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.

Por consiguiente, el narrador-informador puede *hacer saber (informar)* al narratario-observador en determinado momento del relato (1) más que lo sabe el actor de sí mismo y de los otros: lo denomino *narrador-informador plusciente* (de *plus*, más, y *scient*, que sabe); (2) igual que, tanto como, lo que sabe el actor de sí mismo y de los otros: lo denomino *narrador-informador equisciente* (de *equi*, igual, y *scient*, que sabe); (3) menos que lo que sabe el actor de sí mismo y de los otros: lo denomino *narrador-informador minusciente* (de *minus*, menos, y *scient*, que sabe).<sup>1</sup> ¿Por qué desecho el adjetivo “omnisciente” en provecho de “plusciente”? Porque no se trata de que el narrador informe al narratario de *todo lo que sabe*, pues no podemos saber en qué consistiría esa totalidad cognitiva, sino de que informe *más que lo que sabe* el actor en determinado momento de la historia, y determinar esto sí está a nuestro alcance, en el texto de la novela o del cuento.

Por supuesto, lo importante no son las denominaciones propuestas en sí,<sup>2</sup> sino la concepción subyacente: la del narrador como sabedor-informador competente y performante que sabe y puede informar o no informar, y que informa o no informa (hace saber o hace no saber), al narratario dependiendo de las metas enunciativas cognitivas, pasionales y axiológicas que se proponga en el marco del género narrativo seleccionado.

En resumen, el narrador es sujeto de la información dirigida al narratario y el actor es objeto de dicha información. Pero, al mismo tiempo, el actor es sujeto de la observación de sí, de los otros actores, de sus relaciones y acciones y del entorno espacio-temporal en que se encuentran. En otras palabras, el narrador informa al narratario respecto de lo que el actor observa (y hace y siente y valora, pero ahora quiero enfatizar la dimensión cognitiva). Esta relación entre el saber informado (comunicado) por el narrador al narratario y el saber observado (apropiado, construido, generado, producido) por el actor para sí mismo puede darse de tres maneras, que presento ahora en estos términos: (1) la información narratorial es mayor que la observación actuarial: *información plusciente*; (2) la información narratorial es equivalente a la observación actuarial: *información equisciente*; (3) la información narratorial es menor que la observación actuarial: *información minusciente*.

### 3

El narratario es el destinatario del narrador, el sujeto al cual el narrador le relata la historia. No es el lector, que es externo al texto. El narratario es un rol discursivo inscrito en el texto mismo, generalmente implícito, pero en ocasiones

---

1. Agradezco a Javier Navarro Marín haberme sugerido los términos *plusciente* y *minusciente*.

2. Tacca (1989: 72, n. 14) propone los términos *suprasciente*, *equisciente* e *infrasciente*.

explícito. Desde el punto de vista cognitivo, es un sujeto de estado disjunto del saber diegético que posee el narrador, pero (hay que suponerlo) conjunto a un saber enciclopédico que le permite apropiarse de dicho saber a lo largo del relato del narrador. Este acto de apropiación cognitiva que le suponemos convierte al narratorio en un observador, que es, como ha sido dicho arriba, un sujeto de hacer que se apropia de saber para sí mismo. En resumen, el narratorio es un sujeto de estado disjunto del saber diegético que posee el narrador y conjunto a un saber enciclopédico, y un sujeto de hacer (observador) que se apropia de dicho saber diegético.

En una novela o en un cuento puede haber varios narradores y varios narratorios, en diferentes niveles narracionales, con diferentes competencias cognitivas que se transforman a lo largo del relato. Veamos un ejemplo.

En la novela *Los vecinos mueren en las novelas*, de Sergio Aguirre (Bogotá, Norma, 2000, col. Zona Libre) hay, en un primer nivel narracional, que subordina a todos los demás, un narrador anónimo que le relata, en tercera persona y en pretérito, una historia a un narratorio anónimo. En dicha historia, dos actores, Emma Greenwold y John Bland conversan en la sala de la casa de la primera. En cierto momento, Emma le propone a John, que es escritor de novelas policíacas, relatarle una historia de la que ella fue testigo. John acepta encantado. El final del primer capítulo dice:

La anciana sonrió levemente y volvió a acomodarse en el sillón:

—Bien, lo que voy a relatarle me fue referido por una mujer con la que compartí un viaje en tren a Edimburgo, en una noche que siempre recuerdo muy larga, en mil novecientos cincuenta y cuatro (p. 14).

En este pasaje, el narrador anónimo, subordinante, situado en el primer nivel narracional (Genette lo llama extradiegético), le cede la palabra a uno de los actores de la historia, Emma, quien se convierte en narradora subordinada, en un segundo nivel narracional (Genette lo llama intradiegético). Al relatarle a John la historia, este se convierte en el narratorio de Emma, en el destinatario de su relato.

Pero Emma dice: “lo que voy a relatarle me fue referido por una mujer”. Es decir, en el pasado (1954, según la cronología interna de la novela), Emma fue la narrataria de una narradora que le relató, en un compartimiento del tren a Edimburgo, la historia que ahora Emma, como narradora, le relata a John. En consecuencia, se abre un tercer nivel narracional (Genette lo llama metadiegtico), con la joven como narradora y Emma como narrataria:

Comenzó a hablar en voz baja, como si alguien más pudiera escucharla:

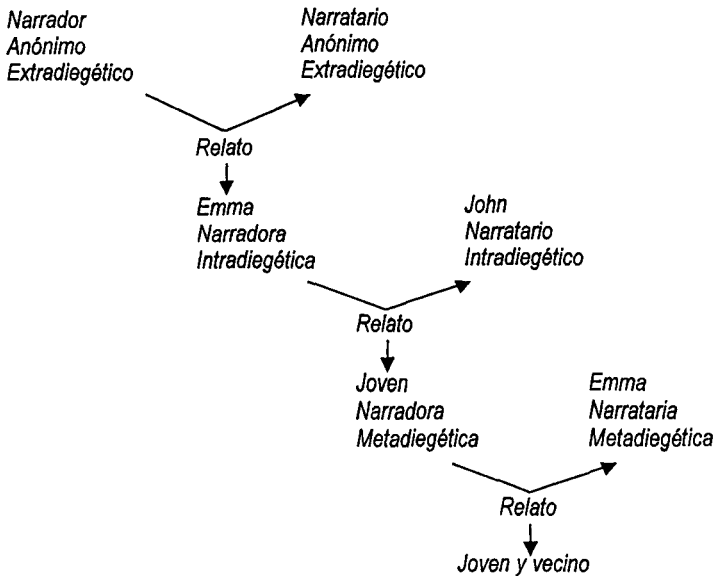
—Fue algo que vi en la casa del vecino, hace unos momentos. Yo trabajo en una casa, soy una de las mucamas, y mis patrones, ¡oh!, ¡ellos no estaban!, viajaron a París ayer... (p. 23).

El primer enunciado pertenece al relato que Emma, narradora intradiegética, le hace a John en la sala de su casa. La secuencia siguiente pertenece al relato que la joven, narradora metadiegética, le hace a Emma en el compartimiento del tren, en 1954.

En total, hasta el momento, encontramos en esta novela tres narratarios: el anónimo del primer nivel narracional (extradiegético), John en el segundo nivel (intradiegético) y Emma en el tercer nivel (metadiegético). Obsérvese que Emma se convierte en narradora, en el segundo nivel, debido a que, como narrataria en el tercer nivel, conoció la historia gracias al relato que le hizo la joven. Es decir, su saber diegético en calidad de narradora, que ahora le comunica a John, proviene del hecho de haber sido narrataria de la joven en el pasado. Como quien dice: “una joven (narradora) me (narrataria) contó (relato) una historia que ahora yo (narradora) te (narratario) cuento (relato)”. Por su parte, el saber diegético de la joven narradora proviene del hecho de haber sido, en el pasado, protagonista de la historia que ahora, en 1954, le relata a Emma.

¿De dónde proviene el saber diegético del narrador anónimo situado en el primer nivel narracional? No hay respuesta intratextual, sino extratextual: el escritor ha puesto en escena en su novela a un narrador cognitivamente competente, y punto. En el caso de los narradores subordinados, su saber diegético proviene, en general, del hecho de que son actores de la historia, ya como observadores, ya como narratarios de un narrador.

El siguiente esquema visualiza los tres niveles narracionales mencionados:





En resumen: Emma y John son actores de la historia relatada por el narrador anónimo al narratorio anónimo en el nivel extradiegético. En determinado momento, Emma se convierte en narradora intradieгética de un relato dirigido a John, que se convierte en narratorio intradieгético; esto ocurre en la sala de la casa de Emma en fecha reciente aunque indeterminada. En la historia relatada por Emma a John, la joven se convierte en narradora metadieгética de un relato dirigido a Emma, que se convierte en narratoria metadieгética; esto ocurre en el compartimiento del tren que sale de Londres hacia Edimburgo en 1954. Por consiguiente, la (in)competencia cognitiva inicial de los narratorios de los diferentes niveles narracionales se ve transformada a medida que los relatos avanzan. Esto implica que John podría convertirse en narrador que le relata a otro narratorio, en otro tiempo y lugar, la historia que le relató Emma. Y así *ad infinitum*.

#### 4

El primer párrafo de *Crónica de una muerte anunciada* (Barcelona, Bruguera, 1983), de Gabriel García Márquez, es un buen ejemplo de lo que entiendo por información plusciente (o suprasciente):

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 que volaba sin tropezar por entre los almendros", me dijo. Tenía una reputación muy bien ganada de interprete 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 (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 este 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 su reputación de 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: este 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* (Madrid, Alfaguara, 1994), de Arturo 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 (p. 11).

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 una información 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 que Julia desconoce 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 plusciente realizada por el narrador. En el siguiente pasaje de *La tabla de Flandes*, durante una conversación entre el inspector Feijoo y Julia, esta 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.

—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 (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 narratario 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 curriculum de Feijoo” y “como Julia comprendió más tarde”.

Mediando ciertos ajustes terminológicos y conceptuales, la definición que Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes dan de lo que llaman “focalización omnisciente” se aplica a la información plusciente:

Se ha de entender [...] por *focalización omnisciente* toda representación narrativa en la que el narrador hace uso de una capacidad de conocimiento prácticamente ilimitada, pudiendo, por eso mismo, facultar las informaciones que crea pertinentes para el conocimiento minucioso de la historia; colocado en una posición de trascendencia con relación al universo diegético [...], el narrador se comporta como entidad demiúrgica, controlando y manipulando soberanamente los eventos relatados, los personajes que los interpretan, el tiempo en que se mueven, los escenarios en que se sitúan, etc. [...] la *focalización omnisciente* no implica una representación exhaustiva en absoluto [...], lo que sería utópico y materialmente inviable; de lo que se trata es de facultar aquellas informaciones que, desde el punto de vista trascendente y algo totalitario del narrador, son necesarias para entender la economía de la historia (Reis y Lopes, 2002: 104-105).

De acuerdo con lo que he propuesto hasta el momento, el saber del narrador, como sujeto de estado, como sabedor, nunca es ilimitado, sino superior o excedente con relación al saber del actor. Esta excedencia cognitiva puede dar lugar a una información plusciente, pero nunca omnisciente: de ahí que Reis y Lopes se vean obligados a precisar que este tipo de focalización “no implica una representación exhaustiva en absoluto [...], lo que sería utópico y materialmente inviable”.

## 5

Afirmé que el narrador-informador es un sujeto competente que, así como sabe y puede informar, también sabe y puede no informar. Esto significa que el narrador no está obligado a hacer saber al narratorio todo lo que sabe: es competente para retener parte del saber, ya de manera definitiva (elipsis absolutas), ya temporalmente (elipsis relativas). Esto le permite describir y narrar a varios actores copresentes en el mismo espacio-tiempo de manera diferente, dosificando la información que da sobre ellos. He aquí un ejemplo de esta información equisciente:

En *Pasaje al paraíso* (Barcelona, Ediciones B, 1998) de Michael Connelly, 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 (p. 52).

Aunque Rider está presente en la escena, el narrador sólo se refiere a Verónica y a Bosch, pero con una particularidad: ha elegido a Bosch como observador que mediatiza la descripción que hace de Verónica (actor focal, en términos de Genette). Es decir, la imagen de Verónica 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 lo que Bosch observa, sin validarlo o invalidarlo epistémicamente. En otras palabras, Bosch-observador mediatiza la información que el narrador le comunica al narratario; Bosch, objeto de la información del narrador, es sujeto de la observación de Verónica. 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 este, 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 mediatizador, 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 mediatizadores: Verónica observaría a Bosch y a Rider, y esta 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.

6

El arranque de *El halcón maltés* (Madrid, Alianza, 1977), de Dashiell Hammett, uno de los iconos de la novela negra, ilustra a la perfección la información minusciente:

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 (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". Teóricamente 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, 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 minusciente, 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 (p. 17).

El narrador no informa al narratario sobre lo que la persona que llama le dice a Spade, pero es evidente que este 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 plusciente, pero su información, como sujeto de hacer, como informador, es minusciente.

Nuevamente, *La tabla de Flandes* nos ofrece otro ejemplo, esta vez de una variante de información minusciente producida por la retención voluntaria de información por parte del narrador. 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 brazalete 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 este asentía.

—Sí —dijo Muñoz— Es el jugador invisible.

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 minusciente, 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 (p. 344).

El narrador comienza dándole al narratario una información equisciente: relata las percepciones auditivas y visuales de Muñoz y de Julia. Luego focaliza a Julia e informa sobre sus percepciones visuales y sus pensamientos, 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 minusciente: 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. Sólo más adelante el narrador lo menciona, primero por su profesión, “el anticuario”, y luego por su nombre, César (p. 346).

## 7

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, 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 plusciente, 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 plusciencia 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 minusciencia. 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 sobre sí mismo, sobre los otros actores con los que interactúa 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.

## Referencias bibliográficas

Genette, Gérard (1972): *Figures III*, París, Seuil.

Hamon, Philippe (1984): *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, París, PUF.

Jouve, Vincent (2001): *Poétique des valeurs*, París, PUF.

Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes (2002): *Diccionario de narratología*, Salamanca, Almar.

Tacca, Oscar (1989): *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.