

Se han ensayado diversas clasificaciones de cronistas, con criterios variados: algunas ponen el énfasis en los aspectos de tiempo y memoria, por lo que prefieren a los autores más cercanos, cronológica y físicamente, al Tawantinsuyu; otras atienden a los temas que tocan las crónicas. También se ha prestado atención a la posición frente al origen y el carácter político del Estado incaico y, en general, a la "voluntad" del autor hacia los indios. De este modo los relatos cronísticos generan dos utopías: en un lado se agrupan los *toledanos*, que se refieren a un Incaico usurpador y tiránico, caracterizando a los naturales como flojos y pusilánimes; por otra parte están los *garcilasistas*, quienes hablan del incaico como un Estado benévolo y paternal y defienden a los indios por ser disciplinados y bien dispuestos a recibir la doctrina cristiana.

De acuerdo con la clasificación por orden temporal (Baudin y Wedin), su *Relación* ubica a Pizarro dentro de los cronistas de primer rango, los que vieron el Imperio incaico. Se trata, por su fecha de redacción, de una fuente intermedia (escrita entre 1550—75), o sea de las que recogieron los recuerdos personales de los pobladores que llegaron a vivir el Tawantinsuyu. Además, por el constante contacto que tuvo con los indios de sus encomiendas, Pedro Pizarro tuvo buenas posibilidades para formar un concepto claro de lo incaico.

Atendiendo a la división temática (Porras Barrenechea), nuestro autor pertenece al grupo de cronistas soldadescos o de la Conquista. La mayor parte del relato está destinada a narrar los hechos ocurridos en vida del Marqués Pizarro; la versión original terminaba con la muerte del rebelde Gonzalo y la pacificación del país por La Gasca. Sólo posteriormente se añadió la parte referente a la sublevación de Hernández Girón, matizada con algunos aspectos de la población autóctona y la naturaleza del Perú.

El cronista Pizarro se encuadra perfectamente dentro de los lineamientos de la escuela toledana (Means). A lo largo de su libro se observan repetidas veces los postulados clásicos por los que se buscaba justificar el dominio español: la legitimidad de Huáscar frente a la usurpación de Atahualpa, la violencia de los incas (se establece una corta genealogía de soberanos que parte de Huiracocha), lo 'pecaminoso' de la conducta de los orejones, la 'idolatría' de los indios. Sin embargo, a pesar de esta intención negativa hacia lo indígena, la obra constituye una fuente valiosa para el conocimiento del mundo andino, de la cual extraemos importante información sobre aspectos variados de la vida de numerosos grupos étnicos.

A través de la lectura de la crónica quedan manifiestos dos sentimientos arraigados en el ánimo del autor: el orgullo de ser conquistador antiguo y la invariable fidelidad hacia la causa del Rey, los cuales tuvieron no poco que ver en la determinación de escribirla. En fin, la obra de Pedro Pizarro es un testimonio fundamental para entender el siglo XVI peruano. Aquí se expresan las preocupaciones e intereses de un hombre, representando típicamente al conquistador viejo con amplia experiencia en los asuntos de la tierra y el trato con hombres andinos, vinculado estrechamente, por lazos de parentesco, con los personajes que detentaron el poder político en los primeros años de la Colonia.

Teodoro Hampe M.

OSCAR TACCA, *Las Voces de la Novela*, Madrid, Editorial Gredos, 1978 (2da. edición), 205 págs.

Indudablemente nuestro tiempo se caracteriza por un interés, cada día creciente, en descifrar el "misterioso" mecanismo formal del relato, interés que no concierne ya sólo a los estudiosos de la literatura sino también al lector común. Tal vez esto se debe a la elaboración deliberada de novedosas técnicas narrativas, a todos esos juegos de innovación formal que se han convertido en moneda corriente en las nuevas tendencias de

la novela. Un material sofisticado requiere también de ciertas sofisticaciones en el lector, quien como fruidor de la comunicación se ve obligado a afinar su sensibilidad frente a los nuevos recursos que pone en juego el relato. Dentro de esta situación, un libro como el que estamos reseñando será de gran ayuda, no sólo para los especialistas sino para el lector común, en la medida en que ofrece instrumentos para realizar ese des-ciframiento del relato en el que estamos interesados.

Tiempo hace que se ha superado ya la dualidad de forma y fondo en el estudio de la novela. No se trata sólo de conocer el "qué se cuenta" sino también de conocer "cómo se cuenta" y más aún de asignar valores o funciones a estos elementos formales que garantizan la captación de esa solidaridad de forma y sentido que es la obra de arte narrativa. La crítica actual, de acento estructural, se preocupa por poner en evidencia la *estructura* de la obra, la red de funciones y relaciones en que se instala y con la que se instaura el relato. No obstante, la mayor parte de tiempo estos trabajos críticos suelen ser crípticos para el lector corriente, por la sofisticación de su terminología y su complejo aparato formal.

El presente libro de Tacca se inscribe sin duda alguna dentro de esta corriente de análisis estructural del relato, pero tiene una luminosa cualidad: su sencillez expositiva. Este trabajo adopta además una perspectiva nítida: el análisis del relato entendido como situación comunicativa, con una distinción de dos niveles: enunciación y enunciado.

Se comprende así que, ya en el Prólogo, Tacca desee dejar en claro dos ideas que regirán su exploración: 1º) la idea de la novela como *audición*. "Quien sabe escuchar (quien sabe leer) debe percibir la voz del autor, la del narrador, la de cada personaje, la del destinatario" (p. 15); la novela es vista así como un "juego de voces" (de ahí el título del texto) y la riqueza del mundo novelesco fundada en un cierto juego polifónico de voces, cuya variedad de registros hay que descubrir y valorar; y 2º) la idea de la novela como juego de *información*. En toda novela hay "una suerte de recomposición del mundo operada por el lector, a partir de una limitada cantidad de información hábilmente repartida entre autor, narrador y personajes" (pág. 16); vale decir que la corriente informativa dependerá para su regulación, en todo caso, de la voz que la instala en el canal comunicativo.

Como para todo estructuralista, para Tacca, la empresa ideal de una crítica del género consistirá en extraer de su objeto de análisis un completo "sistema de descripción" (ideal, formal) que pueda ser aplicado luego en casos concretos, y que arroje luz sobre el mecanismo de éstos. Tacca ciertamente no es ajeno al reproche de inanidad que se hace al análisis estructural (¿qué sentido tiene construir elaboradas descripciones, incapaces de fundar juicios axiológicos?), frente al cual se pone a recaudo: se evitará así el impresionismo y, lo que es más importante, se destaca el hecho irrefutable de que si bien el valor de una obra no se agota en sus recursos técnicos, éstos contribuyen a fundar este valor —afirma el autor—.

Veamos entonces, en qué consiste el "sistema de descripción" de Tacca. Para el autor, el primer paso hacia el des-ciframiento del relato se instala con la pregunta: *¿quién habla?*, que hace surgir inmediatamente la necesaria distinción autor/narrador. "El autor da la palabra a un narrador, y este eventualmente a sus personajes" (pg. 22); luego se necesitará matizar esta distinción con otras (narrador/personaje), lo cual supone la posibilidad de variados *puntos de vista* narrativos entre los cuales el relato debe optar.

Al respecto, es interesante destacar la caracterización de "abusiva" que Tacca hace del recurso de clasificar el relato por la forma personal que involucre (narración en 1a. o 3a. persona), con la que por mucho tiempo se ha tratado de zanjar la cuestión de la perspectiva narrativa; distinción de la cual el propio Tacca no se puede liberar totalmente. Las

relaciones entre *voz que narra* y *conciencia que describe*¹ suelen ser más sutiles y permitir más combinaciones que las que recoge esa tradicional versión; y Tacca intenta deslindarlas aludiendo a los diferentes modos en que el narrador modula diversas voces dentro de la suya y que caracterizan la estructura de una novela determinada.

La incoherencia entre voz narrativa y perspectiva del relato suscitó en determinado momento histórico un reclamo de coherencia a través de la introducción del "punto de vista" como categoría del novelar (H. James y el rechazo de la omnisciencia) que se tradujo posteriormente en exceso, al hacerse desaparecer deliberadamente muchos de los recursos tradicionales de la novela (Tacca cita al respecto la novela "behaviorista" norteamericana como una "primera escuela de la mirada" y el "nouveau roman", con su intento de reconquistar una visión inocente del mundo al poner entre paréntesis toda interpretación de éste).

El autor nos recuerda que "la novela más que un modo de ver es un modo de contar" (pg. 28) y que, ya sea que el narrador se cña a una perspectiva óptica o una de conciencia en su relato, subsiste aún la pregunta inicial: "¿quién cuenta?". "Pues un relato, puede adoptar el punto de vista o la conciencia de un personaje, sin que sea asumido por su "voz" (pg. 31).

¿Quién es entonces el sujeto de la enunciación en la novela? Tacca inicia el primer deslinde: autor/narrador. Respecto al primero hace una distinción en dos tipos: "autor-relator" y "autor - transcriptor".

El *autor-relator*, al que llama así porque se permite asumir la palabra con diversos grados de subjetividad, al hacer juicios o comentarios en el texto; es un autor "presente" en el relato. Este tipo fue usado hasta el s. XVIII, después del cual "la novela tiende progresivamente al secuestro del autor" (pg. 36). Estas intrusiones del autor en el relato forman parte de lo que Todorov (1966) llamó el "nivel apreciativo" del relato, cuyo estudio puede orientarnos en un análisis de la ideología subyacente al texto.

La figura del *autor-transcriptor* es en cambio, un resultado del afán de silenciar o eliminar al autor, de volverlo "ausente". Este autor-transcriptor ("fautor", como le llama Tacca) actúa por delegación, sólo habla a través del narrador, quien en este caso corre a cargo del "nivel apreciativo" del texto señalado por Todorov. Desgraciadamente esta nueva situación en el "nivel apreciativo" no es estudiado por Tacca, pero convendría pensar en la posibilidad de elaborar criterios de evaluación ideológica del texto, pertinentes para cada uno de los casos.

Tacca señala que la aplicación del recurso del autor-transcriptor responde "a un doble afán de objetividad (a) y verosimilitud (b)" (pg. 39) y establece una tipología al respecto: novela epistolar, donde el autor aparece como mero compilador, novelas con un "marco" preparado por el autor para que un personaje relate la historia, otras donde el autor se reclama mero editor o descubridor de documentos que da a la imprenta, etc. En todos los casos se hace patente un intento de desinaugurar la ficción², fenómeno propio de la época de la novela realista, que se reclamó objetiva e imparcial. Atinadamente, observa Tacca, que en buena cuenta la novela con este segundo tipo de autor es una duplicación de la novela normal dentro de cuya escena "vuelven a encontrarse destinatador — mensaje — destinatario" (pg. 57); en estos casos a una "autoría intrusa" correspondería una "lectura intrusa". Cada tipo de autor reclama para sí un tipo de lector.

En estas novelas de traslación, en las que se reclama para la ficción una lectura

(1) Esta doble distinción es equiparable a la distinción que hace Genette (1972) entre VOZ (quién habla) y MODO (quién ve) narrativos.

(2) Un análisis acucioso de la naturaleza de la ficción literaria, que presenta la ventaja adicional de comparar distintas teorías ficcionales, es el de S.R. de Rivarola (1979). En él se hacen precisiones muy útiles respecto a los niveles de narrador-autor y asimismo sobre la noción de verosimilitud.

como documento, se aspira a un distinto tipo de verosimilitud, no ya de semejanza con la realidad, sino con un discurso de la realidad; por lo cual se acaba impugnando dos formas de verosimilitud: la basada en las reglas del género y la basada en la "opinión común", aunque no puede desprenderse de su dependencia de ellas, en la medida en que sigue siendo un texto ficcional.

Tacca reconoce que entre el autor y lector (virtual) de un texto se sitúan en la ficción narrativa el narrador y su destinatario (lector ideal). El narrador es aquél que tiene como misión aportar información (y como atribución, regular su cantidad por diversos medios) y cuya voz "constituye la única realidad del relato (...). Puede que no oigamos en absoluto la voz del autor ni la de los personajes. Pero sin narrador no hay novela" (pg 69).

El narrador no tiene personalidad, es una abstracción que cumple una función: contar. Es importante a efectos de distinguir narrador, autor y personaje, conservar esta imagen ideal del narrador como categoría de un sistema estructural de descripción, libre de toda personalidad, como entidad que se sitúa "no en el plano del enunciado sino de la enunciación" (pg 69).

Pero todo narrador debe "saber" para "contar". La figura del narrador aparece como fruto de una doble elección: ¿cómo contar?, ¿cómo saber? De la solución que se dé a este problema surgirá la perspectiva narrativa. La decisión de "cómo saber" en todo caso es previa y de ella dependerá la visión que se adopte y en consecuencia el "cómo se cuente".

Para Tacca, el "cómo saber" "debe traducir siempre la relación entre narrador y personaje (o personajes) desde el punto de vista del 'conocimiento' o 'información' (pg 71). Relación que deriva en tres tipos: omnisciencia (narrador sabe más que personaje(s)), equisciencia (narrador sabe lo mismo que personaje(s)) y deficiencia (narrador sabe menos que personaje(s)). Por otro lado el punto de mira, tiene dos modos diferentes en la novela: 1) narrador fuera de los acontecimientos (clásico relato en tercera persona), a cuyo caso correspondería el relato omnisciente salvo que el narrador adopte la óptica o conciencia de un personaje, pero manteniendo el relato en tercera persona; y 2) narrador dentro de los acontecimientos ya sea como protagonista, en papel secundario o de mero testigo (relato en primera persona, el narrador se sitúa). Conjugando ambos aspectos³ Tacca obtiene el siguiente cuadro (pg 72):

1. Narrador fuera de la historia (3ª persona)	a. Omnisciente
	b. Equisciente
	c. Deficiente
2. Narrador dentro de la historia (1ª persona)	a. Omnisciente
	b. Equisciente
	c. Deficiente

En el tipo 1.a. "el narrador planea por encima de los personajes y su saber es omnisciente" (pg 73). Esta técnica tiene su apogeo en el s. XIX y hace crisis en el s. XX por un cambio en la noción de realismo: si ser realista es convertir la novela en un fiel reflejo del mundo, este reflejo debe darse "en sus propias condiciones de aprehensión" (pg 76). Puesto que toda captación de la realidad es siempre subjetiva, la visión omnisciente resulta artificiosa y antinatural, lo cual decidirá su abandono. La forma 1.b exige mayor participación del lector; el narrador puede, sin coincidir con un personaje, adoptar su óptica. Habrá

(3) Sería interesante comparar el cuadro propuesto por Tacca con las clasificaciones que hace Genette (1972) de voz y modo, sobre todo en lo relacionado con perspectiva y localización y niveles narrativos.

grados diversos según haya un mayor o menor debilitamiento de la voz narrativa (por esta vía se puede pasar del indirecto libre al monólogo interior). Esta forma se señala como típica de comienzos de siglo. En la forma 1.c. tenemos un "narrador limitado" que juega con la dosificación deliberada del silencio; recurso que ha sido explotado por la novela "behaviorista" norteamericana y la novela policial.

En la forma 2.b. narrador y personaje coinciden, lo que implica un ángulo de visión preciso y una información limitada, pero ofrece la ventaja de un punto de vista más natural. Tacca alude aquí a la novela picaresca. Aunque en principio, las formas 2.a. y 2.c. son descartadas (¿casilleros vacíos?), Tacca hace una serie de reconsideraciones interesantes acerca de estas formas; puesto que el autor "puede mantener sutilmente la interna distancia del *narrador-personaje* (sutilmente dominando claramente la abstracción N/P)" (pg 87) para obtener novedosos y extraños efectos, que sólo aparecen a una lectura atenta. Estos desajustes se ubicarían "más allá del plano de información de la novela (pg 89), en el nivel del "discurso connotativo" señalado por Todorov (1968). Es destacable el análisis que hace Tacca de "El Extranjero", al ejemplificar este último punto.

Todos estos tipos de narrador pueden conjugarse en una sola novela, fecundándose mutuamente y consiguiendo así una gama de efectos diversos. Por otro lado muchas escuelas literarias pueden definirse por la aplicación deliberada y sistemática de uno de estos tipos de narrador.

Tacca dedica además unas líneas a analizar el fenómeno que él denomina "visión estereoscópica" del narrador, forma de cuasi-omnisciencia basada en la captación prismática, con perspectiva múltiple, de la realidad; técnica que según el autor tiene que ver con la idea de que no hay verdad, sino verdades parciales en todo acercamiento a la realidad. Asimismo estudia brevemente los rasgos modernos del "monólogo interior" ("corriente de conciencia") esbozando una interesante teoría sobre su procedencia formal. Si se multiplica la aplicación de este recurso puede crear también una forma de cuasi-omnisciencia semejante a la que genera la "visión estereoscópica".

En este punto, Tacca hace un paréntesis en su libro, para incidir en otro rasgo convencional de la novela: el hecho o acto de la escritura. En efecto "en los relatos en tercera persona y omniscientes, el tránsito a la escritura resulta apenas un paso más de la convención narrativa (...). Pero en los relatos en primera persona, en los que las convenciones retroceden, la *escritura*, lejos de aparecer como una convención más, acentúan su misterio" (pg 114).

El cuestionarnos la convención de la escritura (¿quién escribe? ¿cómo? ¿cuándo?) nos lleva a descubrir curiosos juegos de información y tiempo en algunos relatos.

En la mayoría de los relatos el hecho de la escritura no se plantea, en estos casos Tacca habla del carácter *numérico* de la escritura, donde ésta aparece como la materialización de un milagro; y que se opone a otros relatos que muestran más bien el carácter *fenoménico* de la escritura.

Esta diferencia conlleva efectos sobre la verosimilitud narrativa que se orienta así por dos vías diferentes: en un caso al acentuar "el carácter verbalista y referencial del enunciado" (pg 130) se orienta hacia lo narrativo en sí y por otro al acentuarla "implicación trascendente de la enunciación" (pg 130), se orienta hacia la narración visible y aparente.

Todo esto revela en la novela una fuerte unidad de tres instancias: pensar, hacer y registrar; aspecto este último, descuidado por la crítica y sobre el que Tacca reclama atención.

Veamos ahora otra de las voces de la novela a que alude Tacca: *el personaje*, que le interesa fundamentalmente en cuanto a sus relaciones con el narrador, como fuentes de información o "puestos de observación", como *técnica* antes que como tema.

El personaje está, desde esta perspectiva, ligado al "cómo se cuenta". Es claro que del manejo de estilos (directo, indirecto, indirecto libre) que haga el narrador "depende nuestra relación de lectores con los personajes" (pg 133).

No podemos dejar de estar de acuerdo con Tacca cuando éste afirma que el estilo esencial al narrador es el estilo indirecto o indirecto libre. Todo discurso directo es una ilusión, "alquimia del narrador", quien aún en el diálogo entre los personajes está tan presente en la novela como ellos. O, cuando resalta la importancia que cobra la ubicación del narrador en el relato: si relata a distancia de sus personajes vé facilitada la objetividad y autonomía de éstos, si relata "desde uno de ellos", deberá buscar la objetividad por otras vías.

Al respecto Tacca señala algunos procedimientos usados por la novela: el "doble registro" (que consiste en un desdoblamiento entre narrador y personaje, pero conservando la coincidencia): un personaje "cuenta hechos de su pasado pero contemplados con la relativa 'ajenidad' que impone el tiempo" (pg 138). Por otro lado, cuando el narrador coincide con uno de los personajes, cobra importancia el ángulo de enfoque: a) protagonista, el mundo está visto desde la conciencia del héroe, b) personaje secundario, donde más importante que el papel desempeñado en estos casos, es el *puesto de observación*, que motiva y justifica la elección" (pg 145) y c) mero testigo, ángulo con el que ha experimentado frecuentemente la novela contemporánea atraída por la conjugación de "imparcialidad del testimonio objetivo con la visión comprometida, propia de todo relato en primera persona" (pg 145). La visión del testigo no es siempre "aséptica"; en la mayor parte de casos la voz de un testigo comprometido determina nuestra visión de lectores, aduce Tacca ⁴.

Consideremos ahora la última posición: el receptor o destinatario, las determinaciones que éste pueda operar en la obra.

"El punto de vista del espectador ha de ser el que el artista haya preestablecido" (pg 149) afirma Tacca, destacando la relación funcional e interdependiente entre los dos extremos de la cadena comunicativa. Desde esta perspectiva, el destinatario de la obra adquiere una importancia capital, es un elemento estructurante de la obra, un punto de vista.

La novela es de los géneros literarios, aquél que reclama con más exigencia un destinatario. "Es el lector, quien hace avanzar la novela (...): cuando el lector se detiene, se detiene la novela" (pg 154).

La voz del narrador se modula motivada por su receptor, las formas del discurso narrativo están en función del destinatario, tácito o explícito, al que apunta ⁵.

Tacca distingue un destinatario *interno*, que puede ser ficticio o verdadero, distinción importante en la medida en que pueden ocurrir casos de deslizamiento de uno a otro con efectos precisos para la obra; y un destinatario *externo* (o virtual) que proyecta el texto a la dimensión del público destinatario que puede ser indefinido o restringido.

Esta distinción permite algunas útiles observaciones acerca de fenómenos narrativos: casos de vacilación o contradicción entre uno y otro, o casos de deslizamiento que originan cambios de perspectiva en la lectura, o la posibilidad de fundar distinciones entre los géneros o sub-géneros literarios por el tipo de destinatario.

(4) Sin restarle validez a las consideraciones que hace Tacca sobre la voz del personaje en la novela, queremos insistir en la conveniencia (señalada ya en notas anteriores) de confrontar éstas con la distinción de niveles narrativos hecha por Genette (1972). Sobre todo serían útiles la distinción de niveles intradiegético y metadiegético en las que la voz del narrador puede coincidir con la del personaje.

(5) Al respecto se puede cotejar esto con la clasificación del narratario que hace Prince (1973).

A la diferencia entre autor-relator y autor-transcriptor que hiciera inicialmente, Tacca hace corresponder ahora dos tipos de lectores, (basándose en una distinción hecha por Jakobson (1968)): el *participante*, que "conoce el código o llega gradualmente a adquirirlo" (pg 164), y el *criptanalista*, "que recibe mensajes cuyo destinatario no es, y cuyo código desconoce" (pg 164). Aunque a nuestro parecer Tacca exagera un poco la equivalencia entre los dos pares de categorías, tenemos que estar de acuerdo con su última afirmación: "al comenzar la lectura de una novela nos comportamos como un criptanalista: a medida que vamos recibiendo el mensaje vamos procurando descifrar su código (...) más o menos pronto, (...) en la medida en que lo vamos poseyendo, avanzamos más rápidamente, pasamos del criptanalista al decodificador normal (...) los pasos del lector reproducen los pasos del artista" (pg 166, 167).

Con esto Tacca nos recuerda que todo proceso de lectura es en verdad un proceso de reescritura, de metamorfosis entre emisor y receptor.

El texto que hemos reseñado tiene algunas zonas oscuras o que ameritan mayor trabajo de profundización (cierta complementación), pero sus cualidades esclarecedoras son indudables, sobre todo gracias a la práctica de una ejemplificación constante que hace evidentes las hondades del "sistema descriptivo" que el autor postula, y que nos aleja de la pura especulación teórica.

Parafraseando a Tacca, podemos decir que su texto constituye una magnífica herramienta para facilitarnos ese tránsito, un poco arduo, de criptanalista a lector participante-descifrador de novelas.

Marcela Castro

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. GENETTE, Gerard, "Discours du récit" en *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
2. JAKOBSON, Roman, "*Essais de linguistique général*", Minuit, Paris, 1968.
3. PRINCE, Gerald, "Introduction à l'étude du narrataire" en *Poétique* 14, 1973.
4. REISZ de RIVAROLA, Susana, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria" en *Lexis* III, N° 2, Lima, 1979.
5. TODOROV, Tzvetan, "Les catégories de récit littéraire" en *Communications* n° 8 Seuil, Paris, 1966.
6. TODOROV, Tzvetan, "Poétique" en "*Qu'est-ce que le structuralisme?*" Seuil, Paris, 1968.