

El pacto literario como lugar de encuentro

Crisanto Pérez Esáin
Universidad de Piura

*Cuando somos sensibles,
cuando nuestros poros no están cubiertos de
las implacables capas, la cercanía
con la presencia humana nos sacude, nos alienta,
comprendemos que es el otro el que siempre nos salva.*
(Ernesto Sábato)

Como vemos en la cita inicial, para Ernesto Sábato, la comunicación auténtica supone, en cierta medida, una posibilidad de salvación. Nosotros propondremos la comunicación literaria, despojándola de “capas” como ficción, realidad, etc., como forma de salvación, del hombre en cuanto lector, y del lector por su responsabilidad compartida con el autor en la creación del discurso literario. Toda lectura literaria es, en sí misma y en ese sentido, una salvación. Las palabras duermen en los libros, escritas por alguien que un día quiso hacerlas despertar en nosotros. Al leer no solo salvamos la obra, sino que, estableciendo el contacto con el autor, salvamos la idea que un día el autor tuvo para nosotros, por lo que rescatamos, en el fondo, algo de nosotros mismos.

I

Pero para dilucidar estos rescates y redescubrimientos necesitamos conocer primero cómo eso es posible. No podemos encontrar el tesoro sin llegar primero a la isla, y sin pisar siquiera, la arena de sus playas. Por ello, deberemos preguntarnos qué relación existe entre la literatura y la comunicación, para respondernos entonces sobre cuál es la relación entre la isla y su tesoro.

Las diferentes corrientes teóricas del XX han coincidido, desde sus múltiples perspectivas, en atacar un problema que, al mismo tiempo, ha sido descubierto por ellas mismas. El cuestionamiento sobre qué es la

literatura y cómo determinar si una obra es literaria o no lo es no fue asumido realmente hasta el siglo pasado, pues las escuelas teóricas existentes hasta ese momento consideraban la literatura como un hecho, como algo dado. Los motivos son sencillos: en tiempos no tan lejanos, –moviéndonos en dimensiones seculares–, todo lo escrito era considerado literatura, sobre todo porque se entendía que si estaba escrito estaba “bien escrito”, tanto en la adecuación a las pautas dictadas desde la gramática –*ars recte dicendi*– como en la de las impuestas por el buen gusto o el sentido estético –*ars bene dicendi*¹–. Qué duda cabe de que este cuestionamiento no se presenta independientemente al de otros muchos. Qué es la literatura es una pregunta que deriva de otra más amplia: qué es el arte, motivada por la aparición de las vanguardias, o qué es la cultura, causada por el desarrollo de las ciencias que se preocupaban por las costumbres, formas de vida o folclore, como la etnografía o parte de la antropología.

El desarrollo científico alcanzado por el hombre y su afán de guardarlo ha motivado que lo escrito ya no obedezca al menos a uno de los mandatos que antes se asumían con tanta facilidad. *El ars recte dicendi* resulta imprescindible, obviamente, no asumirlo irá en detrimento de la comprensión del discurso científico y en contra además de la validez de su contenido. Pero el *ars bene dicendi* ya no merece la misma atención. Es más, seguirlo dificulta la comunicación científica, pues el modo de expresión podría alcanzar demasiada importancia cuando lo que interesa es resaltar lo expresado. Por todo ello, la literatura deja de ser todo lo escrito.² Además, los avances en la etnografía y en la antropología nos hacen ver que no toda la literatura actual sigue siendo escrita y que una parte de ella deja, en cierto modo, de serlo, cuando se fija en la grafía: la literatura oral.

Por todo lo que acabamos de ver, la pregunta sobre qué es la literatura se va haciendo más importante conforme avanza el siglo. Ninguna escuela teórica puede plantear una nueva propuesta sobre la historia de la literatura, sobre géneros o perspectivas de acercamiento crítico sin cimentar todo su edificio teórico sobre las bases de su respuesta. Sin embargo, hasta ahora, nadie ha dado con la solución, y parece del todo complicado que alguien dé con ella, ciertamente. No obstante, aunque todas las contribuciones han sido importantes, cada una de las propuestas llevaba dentro de sí la certeza de que las propuestas realizadas desde perspectivas opuestas podían ser tan aceptables, o más, que las suyas.

¹ *Ars recte dicendi*: o arte del decir rectamente, esto es, conforme a la norma gramatical. *Ars bene dicendi*: o arte del decir bien, esto es, conforme a los imperativos estéticos de una época.

² Ver V. M. AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1985, pp. 11-14.

El siglo XX se inicia en este campo con un alzamiento en contra de perspectivas anteriores, que pretendían convertir –por su marcada tendencia biografista– la Historia de la Literatura en la historia de los literatos, y el ejercicio de la crítica literaria en la búsqueda de coincidencias entre vida y obra que iluminaran la oscuridad de algunos de los pasajes de la segunda y, de paso, alimentaran la curiosidad sobre la primera. La obra literaria pasa a un primer plano, el autor se olvida, pretendidamente, y hay quien anhela una historia de la literatura sin autores, solo con obras.³ Pero las propuestas de algunas escuelas, como el Formalismo ruso o el *New Criticism*, no pueden ir más allá de la descripción de las cualidades de una obra literaria. Cerrada en sí misma, la interpretación de cualquier obra se hace imposible si no apunta a nada exterior a ella misma. El lector se convierte en un receptáculo de información, en el que la asimilación de lo leído es siempre unidireccional. El tesoro ha sido encontrado, pero el lector no puede sacar las joyas de los cofres. Como mucho puede entretenerse enterrando y desenterrándolos, o configurando un inventario, casi burocrático, de las alhajas descubiertas.

Algo parecido ocurre con el estructuralismo. Uno de los frutos más logrados de este último ha sido el de la narratología. El estudio de los textos narrativos ha merecido un especial interés por parte de los teóricos más sagaces, entre los que podemos destacar a Todorov o Genette. Ellos han sido capaces de separar, en un texto narrativo, al autor del narrador. Esta distinción no es baladí. Cuando nosotros leemos una novela la voz que escuchamos no es la del autor. El autor no cuenta la historia, sí lo hace un narrador. Así, podemos encontrarnos con casos extremos donde incluso hay una diferencia de sexo entre uno y otro, como en Ítalo Calvino, escritor italiano, y la narradora y protagonista de *El caballero inexistente*, que es una monja, como descubrimos al final. Obviamente esta monja no es el autor implícito de esa breve novela, sino que el autor implícito se encuentra dentro del propio texto. Así, deberá quedar claro que ni el autor real ni su dimensión implícita son protagonistas de la transmisión de la materia narrada. El verdadero protagonista de esta transmisión es el narrador, pero la tendencia a una serie de temas, de expresiones o de formas de observar la realidad pertenece al autor implícito, y es en esas tendencias en las que deja su huella, profunda y notoria.

De otro lado, además de crear dichos instrumentos tan valiosos, las corrientes teóricas a las que nos hemos referido intentan responder con ciertas garantías a la pregunta clave: ¿qué es la literatura? Los avances en las disciplinas dedicadas a la capacidad humana de comunicarse,

³ Ver DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Crítica literaria*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, pp. 385-403.

van desmontando las respuestas ofrecidas. Su principal hallazgo fue el de destacar el carácter verbal de la literatura. Desde presupuestos formalistas se ofrecerá como solución la del cumplimiento de la función poética. Ese cumplimiento sirve para enlazar la tradición clásica del *ars gratia artis* (el arte por el arte horaciano) con las nuevas inquietudes teóricas, pero el uso cotidiano de la lengua demuestra que esa función es empleada por nosotros todos los días y a todas horas, sin tener la pretensión de estar haciendo literatura. En la oratoria, ya sea política, religiosa o patriótica, en las declaraciones de amor y en otros tipos de discursos podemos encontrar elementos que obedecen a la función poética y que la cumplen, sin intenciones literarias de ningún tipo. Además, esa función se consigue siempre en una relación de grado. Un texto puede cumplir la función poética con mayor o con menor intensidad, y en ese sentido diremos que es más o menos bello.

II

Por todo ello, se nos exige ir un poco más allá. El fuerte desarrollo obtenido en el ámbito de la comunicación afecta a todos los órdenes de la vida. Todos prendemos el televisor en nuestro tiempo libre, todos escuchamos la radio o incluso podemos leer los periódicos por internet, sin pensar que hace siquiera cien años estos ejercicios hoy tan cotidianos eran impensables. Todo hecho se comunica, y por ello, pasa a formar parte de la comunicación. Entonces es cuando se empieza a hablar también de comunicación literaria. A lo que antes se llamaba obra literaria se le pasa a llamar mensaje, para terminar llamándolo texto o discurso, siempre con el adjetivo "literario" *a cuestas*, para señalar que somos conscientes de que la diferencia entre él y los demás existe, pero no sabemos en qué radica. Llegados a este punto, comenzamos a observar el hecho literario de un modo más complejo y, esta vez sí, completo. Cuando la obra literaria pasa a designarse discurso o texto literario,⁴ se hallará por fin en el centro de las relaciones de dos entes que hasta entonces habían permanecido aislados: autor y lector.

Entender la obra como mensaje literario constituye el verdadero punto de partida para entender que dicho mensaje tendrá un emisor (el

⁴ Aunque ciertos autores consideran que se trata de realidades distintas, nosotros preferimos entender ambos términos como sinónimos, decantándonos, en todo caso, por el uso del término discurso.

autor) y un receptor (el lector).⁵ En la comunicación normal el mensaje es el puente tendido entre uno y otro, y ambos interactúan partiendo de ese puente. Esto nos ha hecho ver que algo parecido ocurre en la comunicación literaria. Y digo algo parecido porque no es igual del todo. La comunicación literaria pone en relación el autor con el lector, sí, pero ambos no se conocen, generalmente, y cuando lo hacen, en realidad no lo están haciendo, como ya hemos visto, líneas arriba, al ver los aportes de la narratología.

La comunicación literaria posee, como sabemos, un carácter diferido. De un lado, el escritor emite un mensaje que, generalmente, no será recibido hasta más tarde. Obviamente, este no es el único tipo de comunicación diferida que hay, pero en él el contenido del mensaje solo es efectivo durante la recepción del mismo.⁶ La comunicación epistolar también es, por definición, diferida. Si mi hermana, que vive fuera del Perú, me envía una carta avisándome de su próxima llegada a Lima, yo, luego de leer la carta, iré al aeropuerto, en el día señalado, a recibirla, pero si leo en una novela que un personaje piensa matar al protagonista no llamaré a la policía para impedirlo. Por ello, hay una convención literaria que no se da en ningún otro tipo de discurso humano construido verbalmente. Esa convención es fruto de un pacto firmado por autor y lector con la tinta de cada una de las palabras que ambos escriben o leen en el doble proceso de lectura y escritura. Pero un pacto es siempre cosa de dos, y el carácter diferido de la comunicación parece contravenir esta noción. No es así. Aunque el escritor, cuando crea la obra literaria, se encuentre aislado del mundo, nunca está solo. Ofrece su mensaje o discurso a un lector, que todavía no existe, pero que ya está ahí, observándolo fijamente desde el

⁵ Aun siendo conscientes de que no toda la literatura es escrita y por tanto, no toda se lee, emplearemos el término "lector" como sinónimo de receptor. De una parte, si bien no toda la literatura tiene la escritura como canal de comunicación en nuestro modo es la literatura que impera, además, al emplear este término estamos especificando el tipo de recepción, la literaria.

⁶ Ohmann hace uso de la teoría de los actos de habla de Austin para entender la nulidad del compromiso entre el autor y el lector en lo dicho dentro del discurso. Para ello distingue el acto locutivo: cuando decimos algo, lo dicho se apoya en la obediencia a unas pautas gramaticales; del ilocutivo: ese acto locutivo tiene una consecuencia significativa, pues al hablar afirmamos, damos una orden, advertimos de algo, etc.; y del perlocutivo: tendría que ver con la intención con la que realizamos los actos ilocutivos. Podemos conceder algo para premiar o alegrar a alguien, o podemos preguntar para molestar o reprochar a otra persona. Concluye, finalmente, el discurso literario se compone de actos ilocutivos que no tienen, debido al pacto literario, el mismo efecto que en un discurso habitual. Actos locutivos. Dicho de manera más trivial, decir algo es decir lo que uno dice (R. OHMANN, «Los actos de habla y la definición de la literatura». En VV. AA. *Pragmática de la comunicación literaria*. (José Antonio Mayoral, editor). Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 11-34.

discurso literario que está creando. Ese lector es implícito al discurso, y se encuentra dentro de él, como un tú al que el autor ha decidido contar una historia. En el momento de la escritura se firma así un pacto entre autor real y lector implícito⁷ que hasta cierto punto mediatiza la lectura. La actualización del pacto supone la emergencia de una gran cantidad de convenciones que se actualizan. Participar en el discurso es poner en marcha nuestra entera conciencia de las instituciones, vínculos sociales, obligaciones, responsabilidades, modales y ceremonias.⁸

Al igual que el autor implícito, el lector implícito puede estar o no en el texto y es reconstruible únicamente a través del proceso de lectura. A diferencia del autor implícito, el lector implícito se encuentra permanentemente presente en la mente del autor real hasta el punto de convertirse en uno de los factores que dirigen su actividad. Este tipo de lector es tanto una realización interna del texto como su actualización operada a través del acto de lectura.⁹ No obstante, estas dos figuras no se hallan presentes en el texto en el mismo nivel que los personajes o que el narrador en una novela, pero se actualizan por medio del pacto cada vez

⁷ Tal como sostiene GARCÍA LANDA: "el lector textual desempeña un papel estructural respecto del autor que es comparable en algunos aspectos al papel del autor textual respecto del lector. Por otra parte, la existencia del lector textual no es sino una manifestación particular del principio general de que todo mensaje contiene una imagen del emisor y otra del receptor dentro de sí. (...). El lector textual es el receptor presupuesto por el autor para su mensaje". En *Acción, relato, discurso. (Estructura de la ficción narrativa)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, p. 415.

Es importante también tener en cuenta las puntualizaciones de Seymour CHATMAN en este sentido: "Al escribir el autor real no crea simplemente un hombre en general, ideal, impersonal, sino una versión implícita de sí mismo, que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres... la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Es "implícito", es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó el narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de éste de manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede contarnos nada" (158-159).

⁸ R. OHMANN «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en VV. AA. *Pragmática de la comunicación literaria*. (José Antonio Mayoral, editor). Madrid, Arco Libros, 1999, p. 41.

⁹ Ver GARRIDO DOMÍNGUEZ (37) y GARCÍA LANDA (392). El primero determina la existencia del autor implícito en un nivel discursivo, mientras que el segundo entabla una relación directa entre el carácter diferido de la comunicación literaria y la presencia del autor y lector implícito en los dos momentos de la obra: en la escritura, autor real-lector implícito; en la lectura: autor implícito-lector real.

que la obra literaria, sea en su creación o en su recepción, se convierte en discurso literario.¹⁰

Cuando nosotros emitimos un mensaje lo hacemos pensando en el receptor. Un médico no puede explicar a su paciente el desarrollo de su enfermedad del mismo modo en que lo haría a sus alumnos en una facultad de Medicina. De hecho, cuantas más formas sepamos de explicar un asunto más conocimiento sobre el mismo demostramos, pues, como decía Einstein, una cosa no se sabe hasta que no se puede explicar a la abuelita. De ese modo, observamos la importancia que la adecuación posee a la hora de construir un mensaje por parte del emisor. Es por ello que el autor, cuando configura el discurso literario, lo hace teniendo en cuenta la presencia implícita del lector en el mismo. A él le propone una serie de pactos, entre ellos, el pacto literario, el principal, la base, podríamos decir, para los demás, pero no el único.

III

Sin embargo, el término “pacto literario” no se ha visto libre de controversias. Hasta ahora, para expresar la importancia de la coparticipación en la obra, diferentes autores, principalmente desde una perspectiva semiótica o pragmática, han venido empleando dos términos: *pacto*, por el cual nos hemos decantado nosotros, o *contrato*. Aunque podamos pensar que ambos términos son sinónimos, el empleo de una u otra palabra nunca es inocente, por lo que la distinción entre pacto y contrato no nos debe parecer un asunto menor. Al hablar de contrato podemos pensar en que una de las dos partes, con el acatamiento del mismo, se subordina a la otra, “replegándose” a las condiciones por ella impuestas. El pacto, por el contrario, es algo que se realiza voluntariamente y en una relación de igualdad, pues ambas partes, en este caso autor y lector, en su dimensión implícita, sienten la misma necesidad de asumir la existencia del otro y, sobre todo, creen en la posibilidad de entenderse mutuamente.

¹⁰ Al hablar de autor y lector implícitos, GARCÍA LANDA considera que: “Estos no están presentes en la obra, es decir, leyendo la obra no accedemos a ellos mediante los múltiples discursos que nos permiten construir su figura histórica, sino solo a través de las convenciones literarias de la obra, que configuran una imagen implícita del enunciador y del receptor” (en *Acción, relato, discurso*, p. 391).

Esto es, al hablar de convenciones. Debemos entender que éstas se producen, como ya adujimos, por la repetición de un mismo acto, hasta tal punto que termina siendo asumido directamente sin necesidad de un cuestionamiento sobre el mismo. Pero incluso cuando ese cuestionamiento también se da, nos enfrentamos ante esta dualidad discursiva, siempre y cuando el pacto literario termine siendo aceptado.

Los partidarios del uso del término contrato suelen entenderlo como un hecho cultural. Por cultura, según ellos, acatamos que lo que se dice en algunos libros guarda una absoluta independencia con la realidad, en el sentido de que la referencialidad no es sino aparente.¹¹

Sin embargo, el pacto lo podemos entender de otra forma más amplia. La relación entre autor y lector en el pacto va más allá de la aceptación de una serie de normas previas por parte del segundo, e implica una mayor participación de este en la actualización del discurso.

Como sabemos, gran parte de las convenciones entre las que se desarrolla nuestra existencia proceden de la repetición de actos. La convención literaria como un hecho cultural no sería sino el resultado de la repetición de pactos literarios. Por ello, en cierta medida, podríamos llegar a pensar en que se ha producido un proceso de automatización del pacto literario. La literatura del siglo XX, muy al contrario, ha abierto un proceso de desautomatización de dicho pacto, y los autores han propuesto en sus obras una serie de trabas para que el lector no pueda afirmar, *a priori*, que lo leído es literatura. La recepción literaria invita por tanto a la reflexión, en un proceso de contagio intelectual. Si el poeta romántico entendía la poesía como un instrumento por medio del cual podía hacer que a sus lectores les sobrevinieran los mismos sentimientos que los que habían inspirado al poeta, en el siglo XX gran parte de las obras literarias han sido generadas de tal forma que las preocupaciones sobre materia literaria pasan a un primer plano, haciendo que el lector deba asumir los problemas planteados por el autor, en la esfera literaria, así como la imposibilidad de dar una respuesta certera. Del contagio del sentimiento se ha pasado así al contagio del conflicto de orden intelectual. El autor pasa de ser un ser privilegiado por su capacidad de expresar emociones a considerarse un ser especial que, desde la atalaya de su vocación literaria, observa el mundo y lo intenta descifrar.

La creación del término desautomatización es solidaria con la de la función poética, y durante mucho tiempo se ha pensado en aquella como uno de los caminos para lograr una, muy a menudo, inasible función estética. Sin embargo, el pacto literario posee un sentido tan general y proteico que no solo nos ayudará a determinar el carácter literario de un discurso, sino que hará posible la distinción de la función poética buscada por el autor.

¹¹ De acuerdo a cómo, desde una perspectiva pragmática, Richard OHMANN define la literatura: "Una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posible los actos ilocutivos, es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva. (...) Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética". (En «Los actos de habla y la definición de la literatura», p. 28).

No obstante, la desautomatización no solo se da en el pacto o en el uso de la lengua más o menos poético, sino que también se da, a consecuencia del pacto literario, en la relación entre el lector y la sociedad, pues la comunicación poética *desautomatiza* la relación del receptor con la sociedad y con la realidad.¹² En este sentido, como Sábato nos recuerda al comienzo de estas consideraciones, el pacto, como encuentro entre autor y lector, nos salva. Vemos entonces, la importancia de aplicar el concepto de desautomatización, que desde el formalismo ruso y desde el círculo de Praga se centró solamente en las microestructuras, en el discurso literario del siglo XX.

Recordemos, como ejemplo, el comienzo de *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello. Cuando el espectador se acomoda en su butaca y mira al frente descubre un escenario sin telón, en el que los operarios trabajan organizando el decorado, no de la obra que se ha de representar, sino de la obra sobre la que trata la representación. De este modo, unas figuras vestidas de calle entablan un diálogo. El espectador no avisado se inquieta, la obra no comienza y los actores todavía no se preparan. Pero, aunque nadie lo haya advertido, la obra ya ha comenzado. Pirandello consigue así borrar la barrera entre la representación y la vida real, con la finalidad de que el problema existencial planteado tenga una mayor repercusión no solo durante el lapso temporal que la representación ocupa en la existencia de los espectadores, sino a lo largo de toda ella.

La inclusión de diferentes noticias, notas de prensa, reseñas y demás textos no literarios como capítulos en *Rayuela*, de Julio Cortázar, consigue que nos planteemos el cumplimiento del pacto literario en esta obra. Incluso un capítulo, el 149, está formado por un breve poema de Octavio Paz. Con ello consigue que el lector sea todo lo activo que el autor se había propuesto que fuera. De un lado, la novela es total pues su discurso contiene todos los demás discursos, de otro, el lector firma el pacto de un modo mucho más consciente, y entiende que el poema de Octavio Paz sufre un desplazamiento de género, pues, al constituir todo un capítulo de la novela, se convierte en texto narrativo.

Un ejemplo curioso lo representa, por su juego con los diferentes tipos de discursos, el de algunos cuentos de Jorge Luis Borges. El autor hace literatura empleando los medios de la ciencia o de la investigación. «Pierre Menard, autor del Quijote» se estructura como una nota necrológica sobre Pierre Menard, en la que se da un alcance sobre las obras

¹² Ver R. POSNER, «Comunicación poética frente a lenguaje literario (o la falacia lingüística en la poética)». VV. AA. *Pragmática de la comunicación literaria*. (José Antonio Mayoral, editor). Madrid, Arco Libros, 1999, p. 133.

producidas por ese autor, y un estudio algo más profundo, sobre una en particular, su personal *Don Quijote de la Mancha*.

Otro tanto ocurre con las novelas formadas por diarios o por una colección epistolar. En todo caso, el autor, lleva hasta su extremo la motivación realista.¹³ No deja de ser curioso que uno de los primeros ejemplos de este proceso dialógico pertenezca al género de terror: *Drácula*, de Bram Stoker, está compuesto de retazos de diarios personales y de cartas. De esta forma el lector asume como literaria una forma de expresión *a priori* no literaria y al mismo tiempo, el terror suscitado por su contenido va más allá de lo literario, ocupando otras dimensiones.

Si la hipocresía es un homenaje que el vicio rinde a la virtud, la motivación realista es el homenaje que la ficción literaria rinde a la realidad. En él, al final, no se cuestiona tanto el carácter de ficción de la obra sino que, asumida como literaria, se amplían las fronteras de lo ficcional. Muchos autores han planteado su ampliación como una interpelación a la realidad, o a lo que entendemos como realidad.

Pero volvamos a la función poética, para concluir que, de un modo u otro ésta nos conduce al pacto. El concepto de belleza cambia con el tiempo, de esto somos plenamente conscientes en una época en la que el ideal estético ha quedado, en muchos ámbitos, reducido a la moda. Por ello mismo, no podemos pedir, en un plano estético, las mismas exigencias a textos de diferentes épocas, pues cada uno de ellos ha sido creado por un autor que se ha basado en modelos y en ideales estéticos diferentes.

La relación entre el pacto y la función poética deriva del modelo estético que el autor ha propuesto en su obra. Si este es apreciado por el lector nos encontraríamos ante la realización de un pacto, que tendría como consecuencia el disfrute de los logros estéticos alcanzados por el autor en el texto. En caso contrario, y de no tener esto en cuenta, sería natural la dificultad de hallar obras de otras épocas que nos parezcan estéticamente interesantes. Por ello, en la enseñanza de la literatura el profesor deberá informar a sus alumnos lectores de las posibilidades estéticas que ofrece tal o cual época. De este modo, el alumno apreciará mejor el contenido de la obra y las cualidades de su expresión, y sabrá discernir dónde radica la novedad de la obra respecto a las demás obras del mismo autor o de otros autores de esta época. En cierto modo, la propuesta estética no deja de ser un pacto propuesto por el autor y que el lector debe ser capaz

¹³ Hay quien piensa, (Ver Tomasevskij 40-55), que la motivación realista supone una exigencia para todo discurso narrativo. Sin embargo, esto no es así. La motivación realista no es necesaria para el pacto literario, aunque podríamos pensar lo contrario en determinadas épocas, como por ejemplo el Realismo o el Naturalismo decimonónico.

de reconocer. Al hacerlo, indirectamente, sabrá apreciar las novedades de la propuesta del autor en cuestión. Esta percepción influye mucho en la Historia de la literatura entendida como disciplina literaria, pues se puede organizar la sucesión de autores como una secuencia de eslabones, vistos, obviamente, *a posteriori*, en la cual cada uno de ellos representa una propuesta de un nuevo pacto, ni igualmente anterior ni, tampoco, radicalmente distinto.¹⁴

Así, podríamos explicarnos algunos casos extremos, de autores escasamente reconocidos en su época que han sido muy valorados posteriormente. Pensemos, por ejemplo, en la propuesta culterana de Luis de Góngora. El poeta español del siglo XVII tuvo un cierto éxito en su época, pero fue muy olvidado hasta que los poetas de la generación del 27, (Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, entre otros), redescubrieron la calidad de su obra, sencillamente porque su propuesta estética concordaba con la de estos poetas, tres siglos más tarde, en la época en la que más peso tuvo la vanguardia en todos ellos.¹⁵

Pero no debemos cruzar el Atlántico para encontrar ejemplos de este tipo. Un poeta como César Vallejo y un poema suyo, «El poeta a su amada» conocieron el desprecio y el rechazo de los poetas modernistas peruanos. Incluso un poeta menor, pero ya reconocido en la época, Clemente Palma le recomendó que se dedicara a otra cosa. Esto se debe a que Palma leyó los poemas desde una perspectiva modernista, según la cual la poesía se ve configurada por un lenguaje especial, frente a la perspectiva posmodernista naciente, implícita a los poemas de César Vallejo, donde el lenguaje se convierte en especial una vez que forma parte del poema. El pacto, por tanto, fue imposible, el efecto de la incomunicación entre poeta y lector, el desencuentro entre lector y autor implícito, supu-

¹⁴ Ohmann, que se mantiene totalmente escéptico ante la posibilidad de definir la literatura con una vaga idea que no vaya más allá de la suma de todas las obras literarias, muestra una interesante concepción de la evolución literaria: "Tal vez las obras literarias formen una cadena, metafóricamente hablando, en la que los eslabones presentan una estrecha semejanza con sus inmediatos de derecha e izquierda, pero que se van diferenciando de los demás eslabones a medida que éstos se van distanciando, hasta el punto de que el eslabón de uno de los *extremos* de la cadena apenas si presenta semejanzas significativas con el miembro del extremo opuesto" (Ohmann 12).

¹⁵ Este reconocimiento les supuso, entre otras cosas, el nombre. La generación del 27 debe su denominación a los actos con los que estos poetas conmemoraron la muerte de Luis de Góngora, sucedido trescientos años antes.

so una falta de entendimiento entre ambos,¹⁶ pues, al fin y al cabo, al no establecerse el pacto ambos hablaban lenguajes distintos.

IV

Para algunos, la relación entre la ficción y la literatura es tan estrecha que es precisamente la primera la que mejor define a la segunda. Así, aunque no toda ficción es literaria, está claro que toda literatura sí pertenece a la ficción. El término ficción, etimológicamente, presenta una doble significación. Procede de la voz latina *fictio, onis*, que a su vez procede del verbo *fingere*, que unas veces significa ‘fingir, mentir, engañar’ y otras, ‘componer, modelar’. Por tanto, la literatura sería ficción porque a veces simula una acción que nunca ocurrió como si hubiese ocurrido, y otras veces moldea lo que sí ocurrió pero apuntando más a la belleza que a la verdad. Es la llamada independencia artística la que hace posible la ficción y autoriza al texto literario a configurar dentro de sí un mundo posible.¹⁷

Aristóteles decía que la literatura tenía como principal función la de imitar. Pero no solamente debía imitar lo que era, sino también lo que debería ser. Por eso imitación (*mimesis*) y creación (*poiesis*) se complementan.¹⁸

¹⁶ Citemos como anécdota un fragmento de la respuesta que César Vallejo recibió de parte de Clemente Palma: “Señor C.A.V. -Trujillo- También es usted de los que vienen con la tonada de que aquí estimulamos a todos los que tocan de afición la gaita lírica, o sea a los jóvenes a quienes les da el naípe por escribir tonterías poéticas más o menos desafinadas o cursis. Y tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar un adefesio...” Clemente Palma (*apud* TORO MONTALVO 76).

¹⁷ Genette de este modo, apuntando demasiado lejos, ha llegado a distinguir dos tipos de literatura: la de ficción y la poesía. La de ficción, muestra algo que no ha sido como si de verdad hubiera ocurrido. La poesía, que se centra sobre todo en la expresión de un contenido. Si bien el contenido puede ser real, no se llama la atención en él, sino en su forma de expresión (GENETTE 1991, 39). De todos modos, esta partición en dos de lo literario es demasiado radical, pues toda obra literaria participa de un modo u otro en ambas formas de entender la ficción.

¹⁸ Tal como lo atestigua este fragmento de su *Poética*: “Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. (...) Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante” (1448b, 4-19).

La principal consecuencia de que el lenguaje literario ayude en la creación de un mundo ficticio es el hecho de que las observaciones que sobre el mundo se nos puedan hacer nunca tienen por qué someterse a comprobación. Esto es lo que se ha dado en llamar el contrato o pacto de lectura entre el autor y el lector. Obviamente, el lector puede llegar a la indignación si las diferentes partes de una novela no obedecen a una coherencia interna, pero esa propia coherencia interna vendrá impuesta por la necesidad de crear un mundo alterno, que puede o no parecerse al nuestro o al del escritor. Por obra de dicho contrato, el lector tomará como verdadero todo el contenido de la obra mientras la va leyendo, pero no juzgará sobre el eje de verdad/mentira el contenido de la obra según premisas externas a la misma.

El hecho de que algo sea ficticio no quiere decir que sea literario, pero sí que el hecho de que algo sea literario nos debe conducir a pensar que el mensaje emitido corresponde a una creación de ficción. Claro está que la ficcionalidad sirve de criterio diferenciador de la obra literaria por cómo se organizan esos elementos. La estructura, la disposición de los materiales integrantes, el desarrollo del contenido y aun la finalidad pretendida responden a una concepción literaria, en la que la imaginación del autor es la ordenadora de ese mundo creado y la que mueve los hilos y los resortes de los sucesos, las actitudes y reacciones de los personajes (Rubio González 24-25).

Por ello, la asunción del pacto literario y la ficción contenida en el discurso son conceptos que se necesitan mutuamente. El pacto literario nos conduce a admitir como verdadero, dentro del texto, lo que en él ocurra. La ficción nos plantea la necesidad de llegar al pacto literario para poder así descubrir el sentido que puede tener.

Tradicionalmente, en muchos géneros, sobre todo fabulosos, era frecuente la inclusión de una serie de "pistas" o "huellas" dejadas por el autor al lector para que este pudiera reconocer más fácilmente la necesidad del pacto literario. Un ejemplo extremo sería el de los cuentos infantiles, donde con frecuencia presenciamos la repetición del mismo comienzo, con algunas variantes: «Érase que se era»; «Érase una vez»; «Había una vez». Esos cuentos poseen características muy estables, como la secuenciación prefijada de antemano de la fábula o las características de los personajes, así como el carácter cerrado de los mismos, incluso con su propio final: «fueron felices y comieron perdices». Esas características aportan estabilidad al pacto, de tal forma que todo discurso que siga esas pautas para su construcción debe ser entendido como un cuento infantil, donde triunfa el bien y el mal sale derrotado, y donde la belleza física es reflejo, generalmente, de la espiritual; donde, en definitiva, todo es posible.

Sin embargo, en la actualidad, y como ya hemos visto, el autor en la modernidad se plantea la posibilidad de cuestionar la convención del pacto, desautomatizándola, para que el lector la asuma de este modo de una forma más consciente. El pacto literario sufrirá, por lo mismo, un camino de ida y vuelta. De tanto repetirse se convierte en convención y se automatiza. Después, se cuestiona para ser asumido de nuevo pero conscientemente y, ahora sí, de un modo más creativo. Esta creatividad nos lleva a descubrir que el pacto literario no es único, ni unívoco, ni unidireccional. El autor propone así una serie de pactos, derivados del primero, que ha pasado de convención a cuestionamiento.

Pero no siempre es el autor quien lo propone. El papel del lector real es importante, asimismo, dentro de esta cuestión. Obras en un principio entendidas como históricas pueden pasar a ser entendidas como literarias, o a la inversa. Sobre el segundo caso son innumerables los ejemplos, pues tengamos en cuenta que durante la Edad Media todo lo escrito era entendido como literario. Un manual de buenas costumbres en la mesa, podríamos entender como manual de etiqueta, en la actualidad, escrito por don Enrique de Villena (*Arte cisoria* o *Arte de cortar con cuchillo*), sería entendido como obra literaria en su época, pero en la actualidad estaría dentro de la historia de la vida cotidiana, de la gastronomía o de la historia de las relaciones públicas. El pacto literario se firma teniendo en cuenta la presencia de la ficción, como mecanismo que transforma la realidad, como referente, en otra cosa.

Los primeros cronistas peruanos son buen ejemplo del paso de un pacto no literario, en este caso histórico, a otro literario, ni mucho menos pretendido por ellos. En el caso del Inca Garcilaso de la Vega, no nos debe parecer un asunto menor el hecho de que la mayor parte de los estudios que ha merecido últimamente procedan del campo de la crítica literaria, o que, a la hora de buscarlo en una librería o en una biblioteca lo espereemos encontrar al lado de otras obras de la literatura peruana. Debemos recordar que su propuesta de pacto histórico queda configurada desde el mismo título: los *Comentarios Reales*, se adscribirían con derecho propio dentro de la Historia. El comentario, como tal, es considerado un género histórico menor, pero histórico al fin y al cabo, como lo son los anales o las crónicas, destinadas en un principio a la relación de hechos históricos bajo el gobierno de un determinado rey. Así, el pacto histórico queda roto o, al menos, disminuido. La cercanía de su familia al poder incaico (su madre, Chimpu Ocllo, era una princesa, nieta de Túpac Inca Yupanqui y prima de Huáscar y de Atahualpa), y la suya propia a algunos de los protagonistas españoles de la conquista, (su padre era el capitán Garcilaso de la Vega), le lleva a erigirse en uno de los primeros ejemplos de transculturación, pero también, a desarrollar en su obra una serie de

desajustes entre los hechos históricos y la versión propuesta por él. Así, una de las causas del desplazamiento del pacto sería la presencia de esos desarreglos, pero no la única. Toda obra histórica puede entenderse como literaria si olvidamos las conexiones entre el contenido del discurso y el referente en que se ha inspirado. La lectura literaria de textos históricos antiguos es sencilla, pues éstos apuntan a un referente, esto es, a un mundo, que ya no existe.¹⁹ La distancia con el referente es solidaria en este caso con los desajustes percibidos por los historiadores modernos. Esto le lleva al lector actual fácilmente a olvidarse el referente al cual el Inca Garcilaso de la Vega se ciñó para crear su obra, fijando su mirada en otros elementos de la obra, como el intento de ofrecer una visión total de la conquista, así como el *malabarismo dialéctico* con el que nos narra cómo un mundo armónico, con valores objetivamente válidos, –el del imperio Incaico– se ve roto y suplantado por otro mundo igualmente armónico, con otros valores pero igualmente válidos, el de los conquistadores.

Otro caso, aún en la época colonial, invertido, es el de la prohibición de la representación del drama *Ollantay*, en 1780, por parte de las autoridades, que temían que su contenido (la rebelión por amor de un general del incanato y el posterior perdón por parte del Inca), alimentara el espíritu de independencia que en aquella época estaba fermentando, alentado por rebeliones como la de José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II. El autor propone un pacto literario, pues el drama se centra en el amor y en el perdón como temas principales. Pero el receptor de finales del siglo XVIII propone un pacto político, apoyado en uno de los elementos de la trama: la rebelión. De ahí deriva la prohibición de la obra, por temor a que su contenido, tras este nuevo pacto político, levantara los ánimos emancipadores.

V

Como vemos, el pacto literario no es el único posible, por lo que la noción de pacto se puede aplicar no solo para sopesar el carácter literario

¹⁹ Esto es muy común en muchos géneros, y podríamos pensar en ello como una causa fundamental para comprender el inicio de la novela como fase final de la evolución de la épica. Tengamos en cuenta que los poemas épicos medievales europeos tenían como causa de su creación la de informar a la comunidad de los acontecimientos que, aunque ocurridos fuera de ella, de un modo u otro le afectaban. Una vez que las consecuencias reales de dicho acontecimiento habían desaparecido, por el paso del tiempo, estos poemas no se extinguieron, sino que siguieron siendo recitados, a solicitud de un público que ya no buscaba noticias frescas, sino entretenimiento. Es entonces cuando el público presenta al autor, de modo implícito, una propuesta de pacto literario. A partir de ese momento la invención y el alejamiento entre la versión histórica y la literaria se irá haciendo cada vez mayor.

de un discurso. Al contrario, dentro de una obra considerada literaria pueden darse diferentes tipos de pactos, y el pacto literario no puede ser igual en todos los discursos. De hecho, sus peculiaridades nos pueden servir para distinguir los variados géneros literarios, entendidos como diversos modos de generar discursos literarios y, por lo tanto, diferentes formas de presentar el pacto.

Una vez asumido el pacto literario debemos tener en cuenta que en la obra el autor ha dejado una serie de claves al lector implícito que el lector real deberá recoger. Cada una de ellas constituiría un punto dentro del pacto, y su descubrimiento y aceptación implicarían su realización entre lector real y autor implícito.

Bobes Naves considera que el lector real puede emitir tres tipos de juicios sobre lo que lee: el lúdico, el moral-social y el cognitivo.²⁰ Cada uno de estos juicios conduce a un pacto diferente del lector con el autor implícito. Por medio del pacto cognitivo el lector se sirve del mundo ficticio desarrollado en la obra para conocer más sobre el referente real del cual se ha servido para crear dicho mundo. Por una parte, debe asumir las propuestas del autor implícito para poder comprender el modo de funcionamiento del mundo tal como se plasma en la novela. De ahí, obviamente, deviene una comparación entre las reglas del mundo real y las reglas del mundo de ficción plasmado en el discurso. La confrontación entre uno y otro puede servir para aceptar (el costumbrismo de Manuel Ascensio Segura) o criticar (*Utopía*, de Tomás Moro sería un buen ejemplo de esto último) cualquiera de los dos mundos, el real y el ficticio.

El pacto moral-social, se da cuando el lector toma el conjunto de las normas morales de comportamiento de su sociedad y las aplica en la novela. Entonces, la confirmación del pacto generaría, de nuevo, aceptación o cuestionamiento. Por último, el pacto lúdico, muy importante en la literatura por su dimensión artística. La pretensión lúdica del autor es reconocida por el lector; o el lector se sirve de la obra para desarrollar su espíritu lúdico.

Estos tres tipos de pactos se pueden manifestar en cualquiera de los géneros literarios, a la vez o de forma independiente, tácita o expresamente. Además, en los tres, debemos pensar en la importancia de la ironía. Su presencia es de gran trascendencia para la literatura contemporánea. A lo largo del siglo XX y del presente, la ironía ha ido convirtiéndose en un elemento muy importante dentro de toda la literatura. Pero la presencia de la ironía implica un pacto. Recordemos que, como tropo literario, aquella se basa en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Por ello, se establece un doble juego entre el sentido verdadero y su opuesto,

²⁰ *La novela*. Madrid, Síntesis, 1998, p. 18.

que es el que se menciona textualmente. Para que la ironía tenga un éxito completo debe configurarse un doble pacto entre lector y autor implícito, el de la apariencia, y el verdadero, opuesto e irónico. Sin este viaje de ida y vuelta en el pacto la obra queda desvirtuada y su sentido irónico perdido. Tanta insistencia han tenido los escritores contemporáneos en incidir en la ironía que han llegado a configurar un nuevo héroe, el irónico, tal como lo define Northrop Frye, como aquél que resulta inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo.²¹

Aunque el narrador se ejercita frecuentemente en la ironía, la que nos interesa en este caso es la del autor implícito. Se diferencia de la ironía del narrador en que posee un mayor alcance y en que le separa definitivamente de aquél. Pensemos en el final de «La juventud en la otra ribera», cuento de Julio Ramón Ribeyro, donde un doctor llegado del Perú a la ciudad de París intenta mantener una relación desacorde con su edad con una joven bohemia parisina, que tan solo pretende quedarse con su dinero. En la conclusión, nuestro protagonista yace moribundo en la calzada, y es entonces cuando ve los ruiseñores y alondras que esperaba ver tras cada encuentro amoroso con Solange:

Levantando con esfuerzo la cabeza trató de ubicar a Solange, de encontrar en su boca algún auxilio, pero no había nada que hacer, no la vería más (...). Aún se agitó tratando de ver algo más en la tarde que se iba y vio las hojas de los árboles que caían y esta vez sí ruiseñores y alondras que volaban (*Cuentos completos* 569).

El personaje ha intentado burlarse de su destino a lo largo de todo el cuento, consiguiendo la compañía de Solange y evitando el robo. En todo ello se ha entregado con un claro afán de recuperar el tiempo perdido y de olvidarse de que la juventud está en la otra ribera. Sin embargo, al final, recibe un disparo, Solange no le presta la menor ayuda, será robado y observará los ruiseñores y las alondras mientras tarde se va y las hojas caen de los árboles, dos claros indicios de la llegada del atardecer y del otoño, como símbolos del fin de la juventud representada por la alegría del día y del sol, así como por el verano. En gran medida, el pacto irónico cobra una dimensión más amplia y profunda si tenemos en cuenta que los ruiseñores y las alondras esperadas por el doctor Huamán eran las aves que despertaban a los dos amantes de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare luego de su encuentro amoroso. El reconocimiento de este

²¹ Northrop FRYE, *Anatomía de la Crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 54-55.

intertexto, del cual avisa el propio autor en algunas entrevistas,²² nos lleva a la comparación, motivada irónicamente, entre el verdadero amor de Romeo y Julieta y el interés dispar que mueve al protagonista y a Solange en este cuento.

El uso de la intertextualidad en el ejemplo anterior de Julio Ramón Ribeyro nos conduce a aspectos muy importantes dentro del pacto: la intertextualidad y el dialogismo.²³ En ambos casos nos encontramos frente a una propuesta de pacto. El autor implícito deja su huella en el discurso al emplear o bien discursos ajenos (intertextualidad) o bien estructuras discursivas separadas de la más común del discurso (dialogismo). Está claro que en uno y otro caso se trata de establecer una relación entre el discurso central y estos elementos. La selección de los mismos y su inclusión, el porqué, el dónde o el cómo, de la misma, dependen del autor implícito, y su reconocimiento y la toma de conciencia sobre las consecuencias de la presencia de estos mecanismos debe ser trabajo del lector real. El autor real los emplea, lógicamente, pensando que el lector real ha de reconocerlos, esto es, cuando dispone de estas herramientas, heterogéneas al discurso propio, lo hace porque su lector implícito ha caído en la cuenta de su uso. Por ello mismo, el lector real, al reconocerlo, “pisa el palito”, atiende al pacto y delata al autor implícito. Tengamos en cuenta el enriquecimiento de la ironía autorial del cuento anterior al contrastar el amor de sus protagonistas con el de los héroes trágicos shakespearianos.

VI

El género narrativo en la actualidad ha sufrido una gran evolución en el tratamiento del pacto. Desde el siglo XIX es frecuente que el autor escamotee, en cierta medida, la posibilidad de un pacto literario evidente. Para ello ha recurrido a la ocultación del narrador, o la inclusión de dife-

²² Véase J. R. RIBEYRO, *Las respuestas del mudo*. Edición de Jorge Coaguila. Lima, Jaime Campodónico, 1999.

²³ El concepto de dialogismo, creado por Bajtín, es muy útil a la hora de analizar las diferentes posibilidades que ofrece para un autor el uso de diversos modos de hablar o el empleo de distintos tipos de discurso. Él lo llega a definir como el *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor (M. BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1991, p. 141). Para él, el uso del dialogismo puede ser voluntario o involuntario. En todo caso, es muy común, y crea un uso *bivocal* del lenguaje. Para él, de un lado, tendríamos un discurso basado en la suma de los diferentes tipos de discurso empleados y, de otro, un discurso que surge del contraste entre ambos. Este contraste conduce, obviamente, a la ironía, a la parodia o al sarcasmo, en muchas ocasiones. Ambas categorías tienen una estrecha relación, hasta tal punto que Krysinski terminará considerando el intertexto como un tipo de dialogismo (ver *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtín*. Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 1998, p. 21).

rentes tipos de textos dentro de su discurso, generando lo que se ha dado en llamar dialogismo. Aunque estos mecanismos pueden presentarse en otros géneros, Bobes Naves considera que el género donde el dialogismo se hace más evidente es en la novela, pues aquél se convierte en una marca imprescindible para ella:

La novela se caracteriza porque integra en un discurso textual una serie de discursos procedentes de varios personajes, cada uno de los cuales expone un modo de ver las cosas y el mundo en general, pero además cada uno de los discursos es, a su vez, el resultado de un plurilingüismo generado por la concurrencia de la historia y los modos de hablar en ella y del espacio social y geográfico donde se produce el tal discurso. Las palabras de otros van convirtiéndose en palabras del narrador en una interrelación ideológica y lingüística constante; el lector reconoce e identifica en el habla de cada personaje múltiples discursos, y puede comprobar cómo su discurso cristaliza en unidad frases, ideas, palabras y acentos de diversa procedencia.²⁴

El reconocimiento producido por el lector actualiza el dialogismo y conlleva la aceptación del pacto propuesto por el autor.

Respecto a la ocultación del narrador, no siempre podemos pretender encontrarnos con él, que nos lleve de la mano y nos señale con el dedo la presencia del autor implícito. Al encubrimiento del primero debemos añadir que la *implicitud* del segundo se lo impide, pero nos irá dejando huellas constantes de su asistencia. Incluso el no hacerlo no será sino una característica o un papel (si queremos podríamos decir que estaría jugando al “autor invisible”). El hecho de no marcar una actitud respecto a lo que se enuncia es ya una actitud atribuible al sujeto enunciador y, por tanto, por más que este no se manifieste explícitamente, sus enunciados lo revelan y él resulta ser hecho y construido por su propio texto.²⁵

La ocultación del narrador procede del realismo. Si el realismo entendía la novela como un reflejo de la realidad, el narrador sería la luna refractaria, que iría de un sitio a otro reflejando la vida de seres convertidos en personajes, de ambientes y de épocas convertidas en las dimensiones de espacio y tiempo donde se desarrolla la acción de esos personajes. Pero alguien sujeta el espejo, y ese alguien va seleccionando así qué realidad se va reflejando o bajo qué perspectiva se hace. El autor implícito

²⁴ *La novela*. Madrid, Síntesis, 1998, p. 53.

²⁵ Ver Jorge LOZANO, Cristina PEÑAMARÍN y Gonzalo ABRIL. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interpretación textual*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 105.

es, definitivamente, ese alguien, “la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. Su función, según Antonio Garrido, sería la de hacer partícipe al lector implícito de su sistema de valores (morales)”.

De otro lado, el autor real y su dimensión implícita suelen concordar ideológicamente. Por de pronto la intención literaria del autor real queda confirmada por la propuesta del pacto llevada a cabo por el autor implícito pero, además, este suele mantener una ideología y cosmovisión semejante o por lo menos no muy contraria a la del autor real, pues su voluntad es la de comunicar sus ideas. Pero puede ocurrir también que el autor real esté especializado en mostrar una determinada imagen en su dimensión implícita.²⁶ Otras veces nos podemos encontrar con una falsificación deliberada cuyas razones no encontraremos, o por el contrario, un autor textual no pretendido por el real.

Una de las consecuencias de la aceptación del pacto literario es el juicio que el lector puede hacer sobre los personajes. Como señala Bajtín, en la vida real nosotros no podemos dar un juicio sobre el comportamiento de una persona, pues no conocemos desde todos los puntos de vista su existencia. Cualquier intento de formulación de un juicio termina constituyéndose en una opinión y, por lo tanto, en un intento fracasado. Sin embargo, en cuanto se procede a admitir el pacto literario, se asume que la información facilitada sobre el personaje es suficiente para que el lector real pueda emitir un juicio, pues la figura del personaje, como recuerda Bajtín, termina donde comienza, esto es, en el propio texto. Así, una experiencia que en la vida real pertenecería a un plano ético, como es dar la opinión sobre el modo de ser o el comportamiento de una determinada persona, termina desembocando por medio del pacto literario en una experiencia estética, al juzgar, no ya opinar, a un personaje, ya no a una persona.

El proceso de estudio en su globalidad del héroe de la novela no puede ser estudiado de manera inmediata, sino que nos enfrentamos al personaje tan solo en la medida en que se ha plasmado en una obra literaria, es decir, únicamente vemos su historia ideal de sentido y su regularidad ideal de sentido, y en cuanto a cuáles fueron sus causas temporales y su desenvolvimiento psicológico, solo puede ser conjeturado, pero nada tiene que ver con la estética.²⁷

²⁶ La dimensión autobiográfica del autor implícito de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro sigue una trayectoria ascendente, por lo que respecta a su intensidad, hasta tal punto que sus obras completas se cierran con *Los otros*, una colección de cuentos de claro sentido autobiográfico, en los que encontramos a un autor implícito que reflexiona sobre la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido de la infancia y juventud.

²⁷ M. BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1985, pp. 13-16.

Además, nos podemos encontrar con discursos literarios en los que los personajes se convierten en representantes del autor.²⁸ El punto de conexión entre un personaje y su autor sería el autor implícito. Y esto no solamente es factible en discursos narrativos, sino que de un modo u otro se da en los demás tipos de discursos. De acuerdo al género al que pertenezcan se darán de una forma o de otra.

Pensemos en el género lírico. Si consideramos al sujeto o yo poético que habla en el discurso lírico como una identificación total con el autor estaríamos convirtiendo, la poesía de muchas épocas en verdaderos casos dignos de estudio psicológico. El pacto literario, esto es, el hecho de descartar el poema para su estudio psicológico y de asumir una lectura literaria, deriva de la necesidad de no pensar en una identidad total. El yo poético no deja de ser una ficcionalización del autor real, y el autor implícito queda configurado como puente entre uno y otro.

En el discurso dramático el pacto literario debe ser asumido desde el comienzo, pues la recepción convencional de este tipo de discurso (unos espectadores, generalmente sentados, asistiendo a una representación llevada a cabo por unos actores) exige que ya, desde antes mismo de la recepción, el espectador asuma la convención. La convención que diferencia al teatro de otros espectáculos actuados consiste en una forma de imitación (*re*)*presentativa* basada en la "suposición de alteridad" (García Barrientos 29). Esto es, el espectador se "cree" en ese momento, que el actor que observa en el escenario, es otra persona. Además, puede y debe haber pactos dentro de la propia representación. Quizá los más evidentes son los que se dan entre los actores y los espectadores, como el del aparte, en el que el actor, desde el escenario simula hablar al espectador, rompiendo la convención de la "cuarta pared" para informarle de algo sin que los demás actores-personajes se enteren. Además, de otro lado, y a diferencia de los demás géneros, en este puede haber una comunicación fluida y no diferida entre autor del mensaje (entendiendo a este como los actores en la representación) y el receptor (esto es, el público). Este fenómeno recibe el nombre de retroalimentación, término con el que se expresa el hecho de que la enunciación del mensaje depende, en gran medida, de las reacciones del público (risas, llantos, sorpresas o indignaciones). Pero también puede haber, como en el resto de géneros, pactos entre el actor dramático y los espectadores. Aunque esto resulta más complejo, sin profundizar demasiado, nos podemos dar cuenta de que en muchas obras dramáticas un personaje se constituye en portavoz de la ideología de la obra. El doctor Stockmann, en *El enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen, representa la ideología del autor, y sobre todo, su idea de que debe

²⁸ Ver A. GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, pp. 110 y 114.

prevalecer siempre la verdad y que ésta, a la larga, hará menos daño a la sociedad que el mantener el engaño. En este sentido esa obra podría entenderse como una defensa implícita de su autor frente a quienes le criticaron la crudeza con la que denunciaba los males de la sociedad europea de su tiempo en obras como *Los puntales de la sociedad*, *Casa de muñecas* o *Los espectros*, por ejemplo, obras todas ellas inmediatamente anteriores a la referida.

Pero esto no ocurre solamente en el drama, también es posible en el discurso narrativo. Sucede así que en muchas ocasiones no podemos distinguir el modo de hablar de un personaje o de otro. Pensemos en la forma de hablar de Julius, de Manolo o de Carlos Alegre en *Un mundo para Julius*, *No me esperen en Abril*, *El huerto de mi amada*, respectivamente. En estas tres novelas sus protagonistas hablan de la misma forma, funcionando por acumulación de elementos, de tal forma que sus intervenciones se suelen convertir en una interminable retahíla de frases más o menos inconexas. Igual forma de hablar también se da en el narrador, donde abundan las marcas de oralidad,²⁹ características de todas las novelas de Bryce Echenique. Este tipo de concordancias, que tradicionalmente se ha visto como un defecto narrativo, rompe ciertamente con la motivación realista, pero a cambio nos informa de la presencia del autor implícito, convirtiendo a los héroes en prolongaciones del narrador y a todos ellos en versiones narrativas de su autor.³⁰ La observancia del pacto literario en el discurso narrativo, dice Dorrit Cohn, se dará independientemente del tipo de narrador que transmita la información.³¹

En géneros considerados por mucho tiempo marginales la presencia del autor implícito es de gran ayuda para establecer el pacto literario. La diferencia entre un ensayo, como obra literaria y un tratado científico radica precisamente en la importante presencia de la voz autorial en el texto del primero, que prevalece sobre el mismo contenido, aunque el tema sea de orden científico. Ensayo y estudio científico pueden ser considerados así como dos manifestaciones diferentes de los textos expositivos y argumentativos, el uno como discurso literario y el otro como discurso lingüístico normal, esto es, no marcado dentro de la oposición de literario y no literario. Fijémonos en las palabras de Montaigne, iniciador de este género en el siglo XVI:

²⁹ El propio autor defiende este modo de escribir en algunos escritos teóricos, señalando que la escritura no es más que otro nombre para la conversación.

³⁰ Tal como lo determina García Landa, los personajes de algunos autores hablan todos de una manera idénticamente inverosímil, la "manera" del autor. Esto se suele señalar como un defecto, pues el personaje queda puesto en evidencia como una simple marioneta.

³¹ *The distinction of fiction*. Baltimore / London, The John Hopkins University Press, 1999, p. 35.

Quien busque sabiduría, que la pesque donde se aloja: no tengo pretensión de poseerla. Contiénense en estos ensayos mis fantasías, y con ellas no trato de explicar las cosas, sino de darme a conocer a mí mismo. (...) No hay, pues, que fijarse en las materias de que hablo, sino en la manera como las trato.³²

De esta forma, basándonos en el ejercicio de detectar diferentes puntos o rubros del pacto podremos ir diseñando una imagen u otra del autor implícito. Esa imagen se irá enriqueciendo con el análisis de varias obras de un mismo autor. Podríamos llegar entonces a un diseño más perfecto del mismo no solamente advirtiendo las coincidencias entre el autor implícito en varias obras de un mismo autor real, sino estudiando su evolución en las diferencias. En cuanto a las coincidencias, como ejemplo, podríamos señalar la propuesta de inmovilismo social que Bryce Echenique propone en la mayor parte de sus obras. De hecho, personajes como los mellizos Arturo y Raúl Céspedes, de *El huerto de mi amada*, vuelven a representar los deseos de desclasamiento ascendente y cómo por ello son, en cierta medida, castigados a lo largo de toda la novela por un narrador editor que, como tal, no dudará en dar su opinión sobre su ridículo comportamiento. Este hecho no es nuevo en Alfredo Bryce Echenique, también ocurre en «Con Jimmy en Paracas», donde el propio narrador siente vergüenza de su padre, un empleado, y admiración por sus superiores, a los que supone mejores por ser ricos, hasta que la degradación del hijo del jefe paterno le lleva a rectificar la percepción sobre su padre, a quien al final admira. Ese discurso es el cuento de un cambio, pero entenderlo así depende del conocimiento del autor implícito de la obra de Bryce que poseamos. Con esto no pretendemos advertir un sentimiento de aristocrático clasismo en Bryce, sino en cómo él acentúa el clasismo como uno de los rasgos más saltantes de la sociedad peruana. Con sus novelas, él se limita a castigar la inautenticidad del comportamiento de algunos personajes, así como el hecho de que desconozcan –o quieran desconocer– el lugar que ocupan en el mundo.

En definitiva, el hecho de asumir la existencia de este pacto tiene consecuencias no solo dentro de un marco teórico, sino incluso dentro de nuestra percepción sobre la historia de la literatura, sobre los géneros y, aún más, en el ejercicio didáctico cotidiano. Para empezar, con este pacto se abre aún más la puerta de entrada del lector a la obra, y su participación se hace del todo necesaria. Además, la lectura de la obra no se realizará obedeciendo tan solo a las pautas que nos dé la historia o la

³² *Ensayos*. Buenos Aires, Losada, 1941, vol. II, pp. 145-146.

crítica literaria. Estas pautas serán puntos de apoyo para nuestra lectura, pero ésta deberá ir siempre más allá. Sin embargo, todo esto no nos debe conducir a pensar en que cualquier interpretación de la obra es posible y que por ello, negar las realizadas hasta el momento de nuestra lectura resulta factible. El carácter inmutable de la obra como material de punto de partida imposibilita el relativismo. La obra es una y solo una. El *Don Quijote* escrito por Cervantes sigue siendo el mismo, materialmente, que el leído por nosotros. Toda lectura es posible, sí, siempre y cuando se base en las palabras que ahí aparezcan, en las que leemos y no en las que nos gustaría leer, y por su puesto, siempre y cuando se establezcan los pactos que esas palabras han ido configurando con nuestra ayuda.

La obra, por tanto, es inmutable. No cambia, las palabras quedan ahí, fijas, sobre el papel, negras sobre blanco, pero el discurso es siempre otro, diferente, toda vez que el encuentro de la escritura se renueva, diverso, en cada una de nuestras lecturas. El narrador de *El caballero Carmelo*, por ejemplo, miraba con nuestros ojos cuando leíamos este cuento de Abraham Valdelomar a los doce o trece años. A los cincuenta, quizá veamos en su mirada la que aún quisiéramos tener, abierta a toda sorpresa, a toda novedad en nuestra vida cotidiana. La nueva lectura ha generado un nuevo pacto, pues hemos pasado del pacto de la identificación al de la nostalgia, del de la reafirmación en nosotros mismos al de la evasión.

La importancia del pacto literario es tal que por medio de él, en la lectura, trascendemos y profundizamos en el conocimiento de nosotros mismos. Con el cumplimiento del pacto, el lector tiene un motivo para pensar en su función como actualizador del discurso literario. Rubio Martín mantiene que inventar historias ha sido, desde el comienzo de la humanidad, el medio de sublimar, mediante la creación de mundos imaginarios, la soledad del hombre (237). Sin embargo, esa soledad se ve rota por la asunción del pacto. Primero aceptamos con él una serie de reglas, que un día un autor “enterró” en su obra y que nosotros nos vemos abocados a “descubrir” cuando la recibimos. Después, propondremos nuestros propios pactos. Admitiremos la validez de un discurso para una época en que no ha sido creado, para unos hombres, nosotros, para quienes tampoco fue creado. Seremos salvados, por las huellas que el otro, el autor, dejó; por los tesoros a los que esas huellas nos conducen. Unos tesoros, en definitiva, que de un modo u otro y sin que ni siquiera lo imagináramos, siempre han sido nuestros.

Bibliografía

- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1985.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edición de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- BAJTÍN, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno, 1985.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1991.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Madrid, Síntesis, 1998.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. «El narrador oral». Ferreira, César e Ismael P. Márquez, editores. *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (textos críticos)*. Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, pp. 57-59.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa En la novela y en el cine*. Madrid, Taurus, 1990.
- COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore and London, The John Hopkins, University Press, 1999.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Crítica literaria*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990.
- FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991 (2ª edición).
- GARCÍA LANDA, Miguel Ángel, *Acción, relato, discurso. (Estructura de la ficción narrativa)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2001.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996.
- KRYSINSKI, Wladimir. *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtín*. Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1998.
- LOZANO, Jorge; Cristina PEÑAMARÍN y Gonzalo ABRIL. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interpretación textual*. Madrid, Cátedra, 1997.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos* (2º vol.) Buenos Aires, Losada, 1941.
- OHMANN, Richard. «Los actos de habla y la definición de la literatura». VV. AA. *Pragmática de la comunicación literaria*. (José Antonio Mayoral, editor). Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 11-34.
- . «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas». VV. AA. *Pragmática de la comunicación literaria*. (José Antonio Mayoral, editor). Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 35-57.

- POSNER, Roland. «Comunicación poética frente a lenguaje literario (o la falacia lingüística en la poética)». VV. AA. *Pragmática de la comunicación literaria*. (José Antonio Mayoral, editor). Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 125-136.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *Las respuestas del mudo*. Jorge Coaguila (editor). Lima, Jorge Campodónico, 1999.
- RUBIO MARTÍN, María. «La obra literaria y sus límites: transtextualidad y trans-realidad, dos formas de textualidad». Asociación Española de Semiótica. *Investigaciones semióticas IV. Actas del IV simposio internacional. Sevilla, 3-5 de diciembre de 1990*. Madrid: Visor libros, 1992, pp. 237-249.
- SÁBATO, Ernesto. *La resistencia*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- TOMASEVSKIJ, Boris. “Tema y trama”. Ed. Enric Sullá. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2000.
- TORO MONTALVO, César. *Historia de la literatura peruana* (10). Lima: AFA, 1996.