


Las posibilidades del pensamiento literario

Valenzuela Garcés, Jorge Antonio



 Jorge Antonio Valenzuela Garcés
jvalenzuelag@unmsm.edu.pe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Boletín de la Academia Peruana de la Lengua
Academia Peruana de la Lengua, Perú
ISSN: 0567-6002
ISSN-e: 2708-2644
Periodicidad: Semestral
vol. 73, núm. 73, 2023
boletin@apl.org.pe

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/497/4974279010/>

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.202301.010>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Señor director de la Academia Peruana de la Lengua

Señores académicos

Señoras y señores:

Nunca sobrarán razones, en el Perú, para fomentar y apoyar la investigación humanística y la vida académica. Nunca, entre nosotros, será suficiente alertar a la sociedad sobre la amenaza que las humanidades sufren, en estos tiempos, frente al pragmatismo que busca, según sus principios, hacernos la vida más simple, sin reparar que, a la vez, nos la hace más miserable. Cada día advertimos, en la gente, la pérdida de fe en las palabras no solo para comunicarse, sino para construirse un futuro, para respetarse, para amar.

Ser acogido en el seno de la Academia Peruana de la Lengua como miembro de número reafirma en mí la fe en las palabras y mi compromiso de estudiarlas atendiendo al contexto que las hace significar algo, a su forma, al lugar que ocupan en el discurso, a su sonoridad, a su textura, a su plasticidad, a su originalidad, al modo en que nacen, a su trayecto vital, a sus misteriosas formas de desaparecer. Pero, sobre todo, me comprometo a convencer a mis lectores y alumnos sobre el poder que las palabras tienen para comunicarnos honestamente, para establecer alianzas firmes, productivas y duraderas, para ser solidarios; en lo necesarias que son para confiar en el otro, para transmitir aliento, para crear belleza; en lo imprescindibles que son para para criticar lo que debe ser criticado.

Mi discurso de incorporación se centra en un recurso empleado en la narración de ficción: el pensamiento literario. Debo al escritor español Javier Marías y sus interesantes reflexiones sobre esta forma de «pensar por escrito», como decía él, mucho de lo que sostengo aquí. Asimismo, a Sandra Navarro Gil, cuyos estudios

sobre la narrativa del autor de *Corazón tan blanco* me han permitido establecer un diálogo productivo con otros textos de ficción.

La presencia de pensamientos literarios contribuye a que en la narración de ficción se edifique un trasfondo afectivo, así como ideológico. Es fascinante observar cómo, a través de la narración de sentimientos y hechos, se manifiesta en el relato un conjunto de ideas, reflexiones, comentarios como resultado de lo percibido por el narrador o lo experimentado por los personajes.

Reflexión y narración: el pensamiento literario

El empleo, por los escritores, de ciertos recursos técnicos para generar un determinado tipo de saber en los textos de ficción parte de la idea de que estos son operadores de la realidad que pueden, bajo sus procedimientos, proyectar imágenes confiables y comprensibles del mundo. La relación entre literatura y conocimiento es muy antigua. Proviene de las reflexiones filosóficas en torno a la idea del arte como un medio que, gracias a sus complejas relaciones con la realidad y con un instrumental que le es propio, da a conocer una verdad. Estas consideraciones están ya en los clásicos, pero son los modernos, desde Kant hasta Cassirer (Kogan, 1967, p. 10), quienes más han contribuido al estudio sobre la relación entre el arte y el conocimiento. Fueron Kant y Hume, pero sobre todo el primero, quienes sostuvieron que la imaginación era esencial en el acto de conocer (Ambrosini y Padlubne, 2014, p. 21). Tenemos, por lo demás, casos donde fueron los propios escritores quienes formularon proyectos en los que se le atribuía a la literatura la capacidad de generar un conocimiento útil y válido. Pensemos, por ejemplo, en Emile Zola y las relaciones que estableció entre literatura y ciencia experimental, o las propuestas de los psicólogos cognitivos que le asignan a la mente una estructura narrativa a partir de la cual podemos organizar nuestra vida cotidiana y obtener un saber sobre ella.

Se parte del supuesto de que la ficción constituye una vía importante en la construcción de conocimiento. Por ejemplo, Ambrosini y Padlubne, en su *Ficciones posibles. Saberes filosóficos, semiológicos y científicos a través de la literatura* (2014), proponen nuevas vías de entendimiento sobre el tipo de saber que generarían las ficciones. O Mario Vargas Llosa, quien a través de su poética de la ficción y su tesis sobre la «verdad» de las mentiras apunta a reconocer en la literatura la capacidad de generar verdades relevantes de manera indirecta. O Jacobo Kogan, quien en su clásico *Literatura y conocimiento* (1967) hace una revisión de las propuestas que, desde la filosofía, sostienen que toda manifestación artística revela una verdad a través de sus medios o técnicas.

Pero ¿qué tipo de conocimiento es el que puede producir el arte y cómo lo hace? ¿Es posible que, a través de sus medios y técnicas, nos proporcione un saber confiable sobre la realidad, sobre la naturaleza humana, sobre nuestra sociedad? ¿Es posible, como dice Kogan, que, por el hecho de trabajar con «pensamientos e ideas, ya sean ideas referidas a sucesos o vivencias psicológicas, a elementos de información o de reflexión, a un conocimiento real o un saber supuesto», las ficciones puedan «revelar una verdad más profunda o más sutil que las verdades que descubren los conocimientos objetivos, científicos y filosóficos»? (1967, p. 7).

De otro lado, cada vez es más evidente que la narración de ficción, a través de sus formas canónicas como la novela y el cuento, prefiere discurrir por los vertiginosos caminos de la acción. Se acepta, hoy más que nunca, que la construcción de una novela o un cuento supone, sobre todo, el eficiente manejo de una trama narrativa en la que el orden de los acontecimientos y su efecto deben generar tensión e interés en el lector. Sin una trama capaz de envolverlo y de conducirlo delicada pero eficientemente hasta el desenlace, el escritor es susceptible de fracasar en la empresa de someter a su lector de una forma que pueda realizar aquella inmersión imaginaria sin la cual la ficción no puede ejercer su poder. Se acepta también que el escritor debe otorgarle al perfil de un personaje características singulares y formas complejas de sentir y de percibir el mundo si quiere que sea memorable. De allí que sea importante describirlo con cierto detalle, saber cómo es y lo que quiere o busca, insertándolo, desde el inicio, en una situación problemática cuya resolución lo dignifique o lo muestre en toda su miseria; pero que, ante todo, quede impregnado su recuerdo en nuestra memoria. Ese personaje, para ser atractivo al lector, debe luchar por lo que quiere —y si fracasa, su fracaso debe ser digno— y enaltecer al género humano. Por lo demás, ese conflicto, y la lucha del personaje frente a los obstáculos que debe enfrentar,

debe conmocionar al lector. Hasta el espacio en el que transcurren los acontecimientos debe ser de especial interés para él. Motivado por la idea de que el espacio puede revelar aspectos de su personaje, el escritor debe situarlo en ámbitos sorprendentes o fantásticos, o convertir el espacio, si es cotidiano, en una trampa que se constituya en toda una amenaza para el protagonista.

Menos atención, sin duda, tiene para muchos lectores el pensamiento literario, la manifestación del narrador o de los personajes que se muestra en breves reflexiones en torno a lo actuado en el relato. En efecto, persuadido de que la trama, el conflicto y los personajes son esenciales en una narración, el lector se ve atraído por estos elementos y deja de lado ciertas manifestaciones textuales que contribuyen, como el pensamiento literario, a la construcción del horizonte ideológico y sentimental de la historia.

Noción de pensamiento literario

Javier Marías, cuya narrativa de ficción está nutrida de pensamientos, reflexiones, acotaciones, notas y digresiones, sostenía que cuando hablamos de pensamiento literario nos referimos a «una de las formas de pensamiento más iluminadoras, libres e imprescindibles desde que los hombres empezaron a pensar por escrito» (2021, p. 215). En efecto, es iluminadora porque permite la inteligibilidad del tejido contradictorio de los sentimientos que nutren un relato; es libre porque se genera al margen de presupuestos o sistemas a los cuales someterse, y es imprescindible porque contribuye, en el ámbito de la ficción literaria, al análisis de la conducta humana desde posiciones que la alejan del conocimiento sistemático y orgánico de la filosofía.

El pensamiento literario siempre contiene una valoración de aquello que lo ha generado. En este sentido, es afirmativo, por cuanto sostiene el mundo del que ha surgido y se abre paso a medida que se van desarrollando los acontecimientos a partir de los cuales el texto postula una interpretación del mundo. Javier Marías diferenciaba este pensamiento del científico y filosófico

por dos privilegios que son solo suyos: no está sujeto a argumento ni a demostración —tal vez ni siquiera a la persuasión—, no depende de un hilo conductor razonado, ni necesita mostrar cada uno de sus pasos; por consiguiente, le está permitido la contradicción. (2021, p. 215)

Es cierto, el pensamiento o la reflexión que surge de la acción narrativa no busca defender una posición o ganar la adhesión del lector porque no defiende una tesis. No podría hacerlo en el sentido en que lo hacen los textos argumentativos. Hacerlo sería convertir una ficción en un manual de filosofía y sus personajes en predicadores ideológicos.

El pensamiento literario surge de los hechos narrados, surge de forma espontánea y de diversos modos: puede hacerlo como una reflexión en medio de una situación que es incomprensible para un personaje o como un comentario generado por el narrador de forma indirecta a partir de la constatación o hallazgo de algo. Aparece, y con frecuencia, como una necesidad expresiva cuando una conducta es inescrutable, cuando la crisis se ha instalado en el relato y ha echado una sombra sobre el mundo representado, una sombra que impide a los personajes ver con claridad cómo los hechos los van afectando. Por ello, por su instantaneidad, no depende de un razonamiento estructurado, dado que no se debe a un sistema filosófico o a esquemas de razonamiento previamente establecidos, como sostenía Marías, sino a ese universo de acciones, con su propia lógica, que es toda narración. Y como no es sistemático, el pensamiento literario puede portar una contradicción, negarse a sí mismo, advertir el carácter absurdo de ese mundo del cual surge, en un intento por aclarar lo que sucede, y que busca traducir con otras palabras.

Marías, de otro lado, incide en la condición *sine qua non* para que este tipo de pensamientos puedan manifestarse en un texto literario: «Necesitan de toda una arquitectura compleja que los albergue y en la que agazaparse no es lo menos» (2021, p. 216).

Como he señalado, el pensamiento literario puede manifestarse de diversas maneras en una novela o cuento, pero siempre es el producto de la dinámica interna de los acontecimientos o de las relaciones conflictivas que los personajes establecen con el mundo o entre sí. Son estos acontecimientos y estas relaciones los que permiten a los personajes experimentar sentimientos y emociones, y reflexionar sobre ellos.

Es inevitable que se vaya generando sobre los acontecimientos, a medida que el relato progresa, una red de pareceres, juicios y opiniones, ya sea a través del propio narrador o de los personajes cuando son narradores. Y que cuando pasan a formar parte del relato, le otorguen a este espesor una ideología sentimental, un horizonte ideológico.

El narrador y el pensamiento literario

El pensamiento literario puede ser emitido por el narrador, cuando es protagonista o testigo, de manera directa. También puede ser emitido por un personaje, o bien el narrador intervenir por él a través del estilo indirecto libre. En todos los casos, es un recurso narrativo ligado a la expresión de la subjetividad, visible, sobre todo, en el narrador autodiegético.

Anótense como dos características de los narradores reflexivos las que Javier Marías reconoce en su propia obra: «La pasividad y la indecisión con la que enfrentan la realidad y su escasísima capacidad de acción, que se complementa con una acusada tendencia a divagar o a meditar sobre lo que les rodea» (Navarro Gil, 2003, p. 206).

Navarro Gil sostiene que el estilo introspectivo que fecunda la narración con pensamientos, o hace de la profusión de pensamientos un elemento estructural, demanda «un narrador reflexivo o especulativo que cuenta en primera persona» (2004, p. 188). Este narrador tendría su origen, en el caso de algunos narradores como el propio Javier Marías, en la necesidad de dar cuenta de «un pasado brumoso en el que indaga para encontrar un sentido coherente» (2004, p. 188). Citado por Navarro Gil, Javier Marías sostenía, en una entrevista, que, si se trataba de ser verosímil, el narrador en primera persona debía ser «un narrador fragmentario, con sus dudas y disyuntivas» (2003, p. 206). Se trataría, pues, para Marías, de un narrador despojado de cualquier seguridad y cuyo escepticismo radical demostraría que lo que se cuenta desde la instancia de lo personal siempre se constituye en una gran pregunta sobre el ser, una pregunta que se dirige desde el presente hacia su pasado, en busca de respuestas. Un narrador cuya discontinuidad discursiva —es decir, cuyo discurso fragmentario— se constituiría en su marca distintiva.

Sumida en la incertidumbre y en el pasado, la mente del narrador reflexivo se constituye, así, en el espacio de la indagación, de la exploración, de la heurística sentimental y emocional que todo relato comporta. Pero no solo ello: la manifestación de pensamientos o reflexiones literarias sería una respuesta a las interrogantes o dudas que la realidad ficcional le presenta al narrador o a los personajes cuando se confrontan con la dinámica de los acontecimientos. De allí que, según Navarro Gil (2004), este tipo de pensamiento sea la manifestación de una aproximación al mundo fundada en el desconocimiento de sus leyes frente al cual el narrador se muestra inerme.

Navarro Gil también anota que la presencia de pensamientos literarios ayuda a que el narrador autodiegético «sea verosímil en tanto apunta al carácter fragmentario de su discurso» (2004, p. 188), una fragmentariedad producida por la necesidad de comprender una realidad oscura o porque esta no es percibida como una unidad. De otro lado, para ella, el pensamiento literario «constituye una marca del narrador que pone por delante el mecanismo imperfecto de la memoria» (p. 190). Esta marca sería relevante en este tipo de narrador, pues haría evidente aquello que los psicólogos cognitivos sostienen respecto a la memoria y sus mecanismos imperfectos de recuperación de la experiencia vivida, esto es: constituyen ya un primer momento del proceso de ficcionalización, un momento en el que los recuerdos pasan a ser modificados por la mente y, por ello, recreados.

Funciones del pensamiento literario

El pensamiento literario sostiene el horizonte ideológico y sentimental del texto y funciona como una apoyatura. Actúa como un mecanismo que permite que el mundo representado pueda ser mejor comprendido, tanto si es vehiculizado por el narrador en su condición de protagonista o no de la historia como por cualquiera de los personajes a los que este narrador le atribuya el pensamiento.

La inclusión de reflexiones y pensamientos en el relato contribuyen a que la oscuridad que portan ciertas actitudes o palabras de los personajes sean mejor comprendidas. Su presencia se justifica por cuanto estos

experimentan dudas y cierto desconcierto con respecto a las situaciones que tienen que enfrentar (Navarro Gil, 2004). Estas reflexiones cumplen con aclarar un sentimiento que viven de manera confusa, algún hecho que los desconcierta y que demanda una explicación. Este intento esclarecedor parte de la necesidad de construir un saber sobre el mundo, que se muestra incomprensible. La reflexión también se proyecta sobre las relaciones que establecen los personajes entre sí, con el propósito de hacer más llevadera la situación que atraviesan. Como dice Navarro Gil (2004), los narradores que emplean este recurso buscan comprender su entorno.

Si la propia narración es, en sí misma, un dispositivo que nos permite organizar la experiencia dentro de un marco espaciotemporal, la inclusión de reflexiones contribuye a que ese pequeño cosmos, que es todo relato, se eleve de la pura acción narrativa y le otorgue a lo contado una dimensión especulativa. En esta dirección, la presencia de pensamientos literarios revela la interioridad conflictiva de los personajes o del narrador, problematiza su condición, revela su entraña intelectual y prolonga, sobre la narración, la situación crítica que atraviesan. Es, por ello, un dispositivo sobre el cual reposa el horizonte de valores puestos en juego a través de la acción narrativa.

El pensamiento literario puede atentar contra el argumento, sobre todo si el narrador incurre permanentemente en reflexiones o anotaciones. Sin embargo, esas divagaciones o juicios valorativos siempre se tendrán como la consecuencia de la necesidad de comprender.

Formas de pensamiento literario

Son diversas las formas en que puede aparecer un pensamiento literario en el relato, pero lo usual es que se manifiesten después de sucedido un hecho o acontecimiento conflictivo o luego de una situación que desborda, en un primer nivel, la comprensión de lo ocurrido. Asimismo, aparece cuando el narrador considera que el lector debe atender a la manera en que los personajes traducen lo que sienten y lo que les sucede bajo estímulos de diferente naturaleza. Veamos, a continuación, algunos casos extraídos de cuentos y novelas de autores contemporáneos

Puede manifestarse como la reflexión que se genera a partir de la sensación que un personaje experimenta bajo el influjo del entorno. Cito un fragmento del cuento «El falso autostop», de Milan Kundera:

Dejó a su lado la estación de servicio que estaba al borde de la carretera, completamente solitaria, en medio del campo; a unos cien metros de allí (en la misma dirección en la que iban) empezaba el bosque. Se dirigió hacia él, se escondió tras un arbusto y disfrutó durante todo ese tiempo de una sensación de satisfacción. (Es que hasta la alegría que produce la presencia de quien se ama se siente mejor a solas. Si su presencia fuera continua, sólo estaría presente en su constante transcurrir. Detenerla sólo es posible en los ratos de soledad) [resaltado propio]. (2000, p. 200)

El pensamiento literario, asimismo, puede ser metafórico, como en el siguiente ejemplo extraído por Javier Marías (1992, p. 217) de la novela *Volverás a región*, de Juan Benet: «La memoria es un dedo tembloroso..»

Otra de las formas de aparición del pensamiento narrativo se da como una pausa en el desarrollo de la acción. Se constituye como una reflexión del narrador sobre una situación que compromete sus principios y que demanda de él una respuesta. La cita proviene de «Bartleby», de Herman Melville. El narrador ha recibido la negativa de Bartleby a hacer lo que le manda y en estas circunstancias reflexiona:

No es raro que el hombre a quien contradicen de una manera insólita e irrazonable bruscamente descrea de sus convicciones más simples. Empieza a vislumbrar vagamente que, por extraordinario que parezca, toda la justicia y toda la razón están del otro lado; si hay testigos imparciales se vuelve a ellos para que de algún modo lo refuercen. (1973, p. 97)

También puede aparecer como la reflexión de un personaje, producto de una situación que ha generado en él cierto estrés o ansiedad y frente a la cual la reflexión literaria se proyecta como un ejercicio de entendimiento:

La chica afirmó que la miserable no era ella, sino precisamente él; ¡quién sabe cuántas chicas le hacen autoestop en la carretera cuando conduce solo! El joven cogió a la chica del hombro y le dio un suave beso en la frente. Sabía que ella lo quería y que tenía celos de él. Claro que ser celoso no es una cualidad muy agradable, pero, si no se emplea en exceso (si va unida a la

humildad), presenta, además de su natural incomodidad, cierto aspecto enternecedor [resaltado propio]. Al menos eso era lo que el joven creía. (Kundera, 2000, p. 198)

Asimismo, el pensamiento literario suele manifestarse como un saber sobre el mundo que le permite al personaje comprender un comportamiento o una acción:

Hacía ya un año que la conocía y la chica aún era capaz de avergonzarse delante de él, y a él le encantaban esos instantes en los que ella sentía vergüenza; en primer lugar, porque la diferenciaban de las mujeres con las que él se había relacionado antes de conocerla, en segundo lugar, porque sabía que en este mundo todo es pasajero [resaltado propio], y eso hacía que hasta la vergüenza de su chica fuera algopreciado para él. (2000, pp. 198-199)

El pensamiento literario, de igual manera, se manifiesta como el resultado de la respuesta del narrador-testigo frente a un estímulo generado por una conducta que, por incomprensible, puede llevarlo a la pérdida de control:

Nada exaspera más a una persona seria que una resistencia pasiva. Si el individuo resistido no es inhumano y el individuo resistente es inofensivo en su pasividad, el primero en sus mejores momentos, caritativamente procurará que su imaginación interprete lo que su entendimiento no puede resolver. (Melville, 1973, p. 98)

El pensamiento literario configura al narrador como comentarista de lo acontecido en el relato cuando este se atribuye un saber sobre el comportamiento o los sentimientos humanos:

Ella quería que fuese suyo por completo y ser ella por completo de él, pero con frecuencia le parecía que cuanto más trataba de dárselo todo, más le negaba algo: lo que da precisamente el amor carente de profundidad y superficial, lo que da el flirt [resaltado propio]. Sufría por ello. (Kundera, 2000, p. 200)

La conversación era una suma de barbaridades cada vez mayores; la chica estaba un poco espantada, pero no podía protestar. También el juego encierra falta de libertad para el hombre, también el juego es una trampa para el jugador [resaltado propio]; si aquello no fuera un juego, si estuvieran sentadas frente a frente dos personas extrañas, la autoestopista se hubiera podido ofender hace tiempo y hubiera podido marcharse; pero el juego no tiene escapatoria; el equipo no puede huir del campo antes de que finalice el juego, las piezas de ajedrez no pueden escaparse del tablero, los límites del campo de juego no pueden traspasarse. (2000, pp. 210-211)

El pensamiento literario generado por el narrador puede operar como un dinamizador de la acción que portan los personajes:

Pero el dolor de los celos abandonó a la chica tan rápido como la había atacado. Al fin y al cabo, era sensata y sabía que sólo se trataba de un juego; incluso le pareció un poco ridículo haber rechazado al joven sólo por la rabia que le producían los celos; no quería que él lo notase. Por suerte las mujeres tienen una habilidad mágica para modificar ex post el sentido de sus actos [resaltado propio]. De modo que utilizó esta habilidad y decidió que no lo había rechazado porque le hubiera dado rabia, sino para poder continuar con un juego que, por caprichoso, era tan adecuado para el primer día de vacaciones. (2000, p. 202)

Efectos del pensamiento literario

La presencia de pensamientos literarios intercalados a lo largo del relato no solo permite que el lector implícito acompañe al narrador y a los personajes en sus reflexiones sobre lo actuado: también produce, según Navarro Gil, «la falsa impresión de que el texto va creándose a merced de las incertidumbres cognitivas» del narrador y de los personajes «que convierten sus discursos en una continua búsqueda de significados» (2004, p. 190).

En estas circunstancias, o dicho de otro modo, en esa continua búsqueda guiada por «pensamientos y recuerdos de un narrador en primera persona», es previsible que «los elementos narrativos usuales (como el espacio y el tiempo) pierdan, casi por completo, su significación, lo que se refleja en transiciones bruscas, motivadas por pensamientos e impresiones espontáneas» (Toro, 1994, p. 199, cit. en Navarro, 2004). Es comprensible que los pensamientos del narrador y sus reflexiones se constituyan en el principal dinamizador de la narración, como sostiene Toro, y que la dimensión espacial quede relegada a un segundo plano debido al protagonismo que el funcionamiento de la mente del narrador va ganando en el relato.

Con respecto al tiempo, es muy probable que la pausa narrativa, que impone un pensamiento en medio de la narración, se constituya en el mecanismo rítmico más evidente. De este modo, la acción narrativa o la *performance* del personaje dejan de ser el eje central de la narración. Como consecuencia, es posible suponer que el programa narrativo del sujeto protagonista se vea disminuido. Por ello, es previsible que no se opere una transformación del sujeto debido a la inacabada conformación de un objeto de valor, un objeto que se busca, que se va descubriendo, para el propio narrador, en el «desarrollo» —si puede llamársele así— de los acontecimientos.

Otro efecto importante es que la trama se vea constantemente interrumpida. Esto está en directa relación con el adelgazamiento de la historia o del eje argumental, cuyos hechos principales pasan a ser analizados, a partir de reflexiones, de manera exhaustiva. La narración, así, adopta un nuevo semblante: el que le da la recurrencia de pensamientos que, adheridos a ella, van tomando el control del relato.

Un efecto más de la narración reflexiva es que el relato, según Navarro Gil (2003), tiende a aludir a la acción de narrar. Estamos frente a pensamientos literarios que buscan hacer evidente, para el lector, el carácter ficticio de lo que se está contando en tanto se le muestra el funcionamiento de la maquinaria literaria. Son reflexiones metaficcionales que buscan sistematizar el quehacer del narrador y tienen como objetivo desmontar el carácter ficticio de la narración.

Se ha sostenido, y no sin razón, que la narrativa posmoderna ha usado el pensamiento literario para instruir al lector sobre los dispositivos formales que se ponen en funcionamiento al momento de crear una ficción. La idea es que estas reflexiones se instalen en el relato como elementos orientados a sostener una visión desacralizadora de la literatura y de la creación literaria, y que el lector se convierta en un participante activo de la narración.

En algunos escritores como Javier Marías, sostiene Navarro Gil, «la trama es solo la excusa que pone en marcha el acto de la narración: la propia actividad del contar es, así, el objetivo último del relato» (2003, p. 206).

El pensamiento literario y la estructura textual

Al referirse a la estructura de textos que ostentan una profusión de reflexiones, Navarro Gil sostiene que estos poseen, normalmente, «un frágil hilo argumental» (2004, p. 188), y que este es permanentemente interrumpido por esos pensamientos que se van acumulando y le van otorgando al relato una gran profundidad introspectiva. Es comprensible que la estructura de la trama aristotélica clásica quede descartada de un relato que se propone ser indagatorio, y que aquello que denominamos cierre o resolución se traduzca en la simple suspensión del relato. De este modo, Navarro Gil sostiene que estos textos construyen un discurso en espiral basado en la acumulación de pensamientos (2004, p. 189).

Otro aspecto que la estudiosa reconoce en las novelas reflexivas es que los incisos o comentarios explicativos no son acompañamientos irrelevantes, sino que «hacen posible el relato» (p. 189). Es decir, tienen un carácter, además de dinamizador, estructural. Resulta interesante en cuanto que nos permite imaginar una novela en la cual la concurrencia de pensamientos y reflexiones va abriendo un camino insospechado y, por ello, de descubrimiento. Así, podría hablarse de una novela heurística.

Bajo el impulso indagatorio, la novela comúnmente comienza «descubriendo el desenlace de la historia que se va a narrar». Asimismo, es frecuente que, «a modo de sumario, en los primeros párrafos se condense el final de las historias que después los narradores procederán a explicar o a analizar, aunque nunca de una forma lineal» (Navarro, 2003, p. 206). La estructura de la novela deviene, así, en una estructura explicativa en la que los pensamientos y reflexiones generados por la constante interrogación del narrador o los personajes se constituyen en la base del relato. De este modo, el relato adopta la forma de una conciencia narrativa en permanente búsqueda del sentido; una conciencia divagatoria, inestable.

El pensamiento literario y el tiempo

La representación de los pensamientos y reflexiones del narrador o de los personajes se constituyen, en muchos casos, en el componente central del relato. Navarro Gil (2004, p. 190) sostiene que, cuando

ello sucede, es previsible que estos pensamientos o reflexiones afecten la linealidad cronológica de los acontecimientos. De igual manera, indica que también puede preverse que el relato tome ese carácter recurrente y circular que le dan aquellas permanentes reflexiones en torno a sucesos del pasado que tienen una importancia en el presente.

Cuando la reflexión o un pensamiento detiene el tiempo, estamos hablando de pausas narrativas que afectan el ritmo del relato. Esto incide en que el relato tenga una estructura discontinua, fragmentaria y renuncie a ofrecer una representación afirmativa sólida, autorizada e integral de hechos en el tiempo y en el espacio, fundada en certezas y seguridades. En esta dirección, la presencia de pensamientos literarios afecta ese discurrir del relato porque, con sus interrogantes y cuestionamientos, destruye esa continuidad que toda ficción se encarga de construir a través del inevitable marco temporal que todo relato posee. Además, a través de la ampliación y alargamiento del tiempo del relato, la pausa y la morosidad pueden convertirse en características del mundo ficcional.

La técnica. Modos de presentación del pensamiento literario

Para albergar estos pensamientos, el narrador utiliza, normalmente, el «párrafo largo repleto de oraciones subordinadas» (Navarro Gil, 2004, p.192), cuya extensión tiende a incluir incisos, paréntesis o guiones; cuya «función organizadora» (p. 191) permite la inclusión de opiniones, ejemplos, casos, comentarios o notas. «Las cláusulas parentéticas, las oraciones disyuntivas, los incisos y la reflexión» (p. 192), en periodos largos, se hacen necesarios en el propósito de acoger el pensamiento literario.

En algunas ocasiones, este aparece entre paréntesis, lo cual, como indica el diccionario de la Real Academia Española, se constituye en una «explicación o comentario que se intercala en un discurso o en una conversación». Utilizados para incluir información aclaratoria, los paréntesis albergan el pensamiento literario y van construyendo una importante glosa al texto principal. De hecho, en su forma, parecen independizarse del relato. Cito un caso extraído de la novela *El túnel*, de Ernesto Sábato:

Por otra parte, durante ese lapso rumié una serie de reflexiones que terminaron por tranquilizarme: la carta estaba muy bien y era bueno que llegase a manos de María. (Muchas veces me ha pasado eso: luchar insensatamente contra un obstáculo que me impide hacer algo que juzgo necesario o conveniente, aceptar con rabia la derrota y finalmente, un tiempo después, comprobar que el destino tenía razón) [resaltado propio]. En realidad, cuando me puse a escribir la carta, lo hice sin reflexionar mayormente y hasta algunas de las hirientes frases parecían inmerecidas. (2006, p. 34)

¿Qué tipo de saber es el que porta el pensamiento literario?

Si la narración genera un tipo de conocimiento interno en el relato, es plausible sostener que las reflexiones o pensamientos literarios contribuyen con su presencia a realizar esa tarea y a modelizar el mundo ficcional mientras generan conocimiento. En efecto, el pensamiento literario funda su lógica en los hechos narrados y, sin embargo, a su manera se independiza de ellos, sin abandonarlos, para construir un horizonte sólido de ideas que portan un saber experiencial. De este modo, el pensamiento literario refuerza la mimesis ficcional y, en tanto la refuerza, contribuye a que esta se constituya, como sostiene Schaeffer, en un medio que nos permite conocer, en un instrumento cognitivo.

La ficción literaria construye un marco narrativo dentro del cual suceden hechos, se manifiestan comportamientos y los narradores o personajes pueden reflexionar a partir de ellos o de sus recuerdos. Mientras esto sucede, cabe la posibilidad de que las ficciones nos permitan acceder a un tipo de conocimiento que brota del orden, de la convivencia y la confrontación de los acontecimientos que tienen existencia en un texto narrativo. De esa forma, la ficción se constituye en un procedimiento cognitivo básico, en un mecanismo de apropiación de un saber sobre el mundo en el que, como lectores, ocupamos un lugar central y en el que la representación cumple una labor fundamental.

Jean-Marie Schaeffer, en su libro *¿Por qué la ficción?*, sostiene que la ficción cumple una función trascendental y que esta tiene dos consecuencias. La primera es que nos permite transitar desde lo que entendemos y practicamos como realidad hacia un espacio imaginario donde, como lectores, podemos experimentar la realidad ficcional a partir de nuestro saber afectivo sobre el mundo, el saber obtenido por

nuestra experiencia: «Una de las funciones principales de la ficción en el plano afectivo residiría entonces en la reorganización de los afectos imaginarios en un terreno lúdico, en una escenificación» (2002, p. 309). Para ello, la ficción nos permitiría vivir un proceso de desidentificación en el que nos es posible experimentar la distancia que nos habilita a establecer los límites entre una representación y la realidad.

Una segunda consecuencia, según Schaeffer, estaría dada por el hecho de que «la institución del territorio de la ficción facilita la elaboración de una membrana consistente entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo, que desempeña un papel importante en esta distanciamiento original que genera conjuntamente el “yo” y la “realidad”» (p. 310). Es decir, a través de esa consciencia que nos permite desarrollar con respecto a la distancia entre representación y realidad, la ficción posibilita y refuerza el desarrollo de un conocimiento del mundo que vamos construyendo desde temprana edad. De aquí que sea posible concluir, con Schaeffer, que la ficción narrativa es un operador del mundo (en cuanto instrumento dotado de una serie de dispositivos técnicos, entre ellos, el pensamiento literario y sus dinámicas de apropiación) a través del cual nos constituimos racional y afectivamente como sujetos.

La ficción y sus instrumentos —entre ellos, el pensamiento literario— «nos dan la posibilidad de seguir enriqueciendo, remodelando, adaptando a lo largo de toda nuestra existencia el soporte cognitivo y afectivo original gracias al cual hemos accedido a la identidad personal o a nuestro estar-en-el-mundo» (p. 312). Así, siguiendo a Schaeffer, la ficción cumple con la función de renegociar permanentemente nuestra relación con lo que nos rodea: una relación que descubrimos todo el tiempo y que, en ese descubrimiento, nos cambia, nos enriquece.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ambrosini, C., y Padlubne, R. (2014). *Ficciones posibles. Saberes filosóficos, semiológicos y científicos a través de la literatura*. Editorial Biblos.
- Kogan, J. (1967). *Literatura y conocimiento*. Centro Editor de América Latina.
- Kundera, M. (2000). El falso autostop. En *El libro de los amores ridículos* (pp. 75-100). Grijalvo-Mondadori.
- Marías, J. (1992, 28 de diciembre). Volveremos. *El país*. https://elpais.com/diario/1992/12/29/cultura/725583602_850215.html
- Marías, J. (2021). Volveremos. En *Literatura y fantasma* (pp. 215-217). Penguin Random House.
- Melville, H. (1973). Barteby. En *Narrativa norteamericana clásica*. Editorial Ecoma.
- Navarro Gil, S. (2003). La voz del narrador en las novelas de Javier Marías. *Revista de Literatura*, 65(129), 199-210. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2003.v65.i129.169>
- Navarro Gil, S. (2004). Una aproximación al estilo literario de Javier Marías. *Revista de Filología*, (22), 187-193.
- Sábato, E. (2006). *El túnel*. Recuperado de https://www.ues.mx/movilidad/Docs/MovilidadAcademica/Libro_El_Tunnel.pdf
- Schaeffer, J.-M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Lengua de Trapo.
- Toro, A. (1994). Javier Marías. *Todas las almas*. Autobiografía ficcional como tematización de lo turbador del eterno extraño. En D. Ingenschay y H.-J. Neuschäfer (Eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975* (pp. 189-201). Lumen.