

THESAURVS

| REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO | NÚMERO 60 - JULIO 2020 - JUNIO 2021 |
| ISSN 0040-604X - ISSN-e 2462-8255 |

Monográfico
**HACIA UNA
EPISTEMOLOGÍA
DE LA ESCRITURA
CREATIVA**

- Editorial | 1
Juan Manuel Espinosa - Juan Álvarez
- Libertad, oficio y conocimiento
(la escritura de ficción en la era académica) | 3
Alejandra Jaramillo
- Inventar el archivo | 13
Juan Álvarez
- La aurora de las cosas | 30
Andrea Mejía
- Celebración del lenguaje en el poema | 42
Juan Camilo Suárez
- Algo se muere, pero no es para siempre | 60
María Paz Guerrero
- El corazón en la página | 81
Betina González
- La pulsión efrástica y el saber poético | 94
Andrea Cote-Botero
- Desapropiación para principiantes | 106
Cristina Rivera Garza
- Aproximación a un momento y un caso | 117
Sergio Chejfec
- No basta que existan las cosas | 128
Yuri Herrera

THESAURVS

REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO
NÚMERO 60 - JULIO 2020 - JUNIO 2021

Comité editorial

Carmen Millán de Benavides

Directora
Instituto Caro y Cuervo

Juan Manuel Espinosa

Editor
Subdirector Académico
Instituto Caro y Cuervo

Juan Álvarez

Editor invitado
Maestría Escritura creativa
Instituto Caro y Cuervo

Susana Rudas

Editora asistente
Instituto Caro y Cuervo

Margarita Valencia

Maestría Estudios Editoriales
Instituto Caro y Cuervo

César Augusto Buitrago Quiñones

Divulgación editorial
Instituto Caro y Cuervo

Revista digital *Thesaurvs* - Periodicidad: anual
ISSN-e: 2462-8255

revista.thesaurus@caroycuervo.gov.co
thesaurus.caroycuervo.gov.co



La cultura
es de todos

Mincultura



Comité científico

Adolfo Elizaincín

Ph.D. en Filología Románica, Universidad de Tubinga.
Miembro de número de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, Uruguay

Alejandra Jaramillo Morales

Ph.D. en Literatura, Tulane University Of Louisiana.
Docente de la Universidad Nacional de Colombia,
Departamento de Literatura y Maestría en Escrituras Creativas

Álvaro S. Octavio De Toledo y Huerta

Ph.D. en Filología Románica, Universidad de Tübingen. Profesor asistente Universidad de Múnich Ludwig Maximilians, Alemania

Ana María Díaz Collazos

Ph.D. en Lingüística Hispana, University of Florida, Estados Unidos

Ana María Fernández Lávaque

Argentina

Micaela Carrera de la Red

Ph.D. en Filología Hispánica, Universidad de Valladolid. Catedrática de Filología Románica, Universidad de Valladolid, España

Enrique Obediente

Catedrático Departamento de Lingüística de la Universidad de Los Andes (Mérida) e individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua, Venezuela

Francisco Marcos Marín

Ph.D. en Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid. Experto en el Consejo Europeo de Investigación, Universidad de Texas, San Antonio, Estados Unidos

Juan Camilo Rodríguez

Ph.D. en Historia, Universidad Nacional de Colombia. Presidente de la Academia de Historia, Colombia

Juan David Martínez Hincapié

Ph.D. en Lingüística - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesor cátedra de Lingüística, Universidad de Antioquia. Profesor interno de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

Juan Fernando Cobo Betancourt

Ph.D. en Historia- University of Cambridge, Reino Unido

Juan Guillermo Ramírez

Ph.D. en Literatura Binghamton University, Estados Unidos

Luis Gonzalo Jaramillo

Ph.D. en Arqueología - Universidad de Pittsburg. Profesor asociado de la Universidad de los Andes, Colombia

Manuel Contreras Seitz

Ph.D. en Filología Hispánica- Universidad de Zaragoza, Profesor Universidad Austral de Chile, Chile

Margarita Jara

Ph.D. en lingüística hispánica- Universidad de Pittsburgh, Profesora asociada- Universidad de Nevada, Las Vegas., Estados Unidos

Mary Edith Murillo

Ph.D. didáctica de la lengua y la literatura- Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad del Cauca, Colombia

Max Doppelbauer

Ph.D. en Lingüística Universidad de Viena. Profesor titular Universidad de Viena, Austria

Olga Stanislavovna Chesnokova

Ph.D. en Filología, catedrática del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Filología de la Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos, Federación de Rusia

Patricia Simonson

Ph.D. en Literatura Universidad de París III, Sorbona Nueva. Profesora asociada Departamento de Literatura Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Paulina Meza

Ph.D. en Lingüística, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesora asistente, Universidad de la Serena, Chile

Pedro Martín Butragueño

Ph.D. en Filología Española- Universidad Complutense de Madrid. Director de la Nueva Revista de Filología Hispánica y Coordinador del Laboratorio de Estudios Fónicos, El Colegio de México, México

Richard File-Muriel

Ph.D. en Lingüística Hispánica - Universidad de Indiana Bloomington. Profesor asistente Universidad de Nuevo México, Estados Unidos

Rodolfo M. Cerrón-Palomino

Ph.D. en Lingüística , Universidad de Illinois. Profesor titular Universidad Católica de Perú, Perú

Rubén Pose

Máster en Filología Hispánica- Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Profesor ayudante de primera, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Simón Uribe

Ph.D. en Geografía, London School of Economics, Reino Unido

Virginia Bertolotti

Ph.D. Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario, miembro de número de la Academia Nacional de Letras de Uruguay. Investigadora del Departamento de Medios y Lenguaje, Universidad de la República de Uruguay, Uruguay

Victoria Cirlot

Catedrática de Filología Románica, Directora de l'Institut Universitari de Cultura, Departament d'Humanitats Universitat Pompeu Fabra, España

EDITORIAL

A sus 75 años, *Thesavrvs* mantiene como su objetivo principal la publicación y divulgación de investigaciones originales en ciencias del lenguaje y estudios literarios enfocados en la difusión de estudios sobre literatura y cultura, lingüística teórica y aplicada, escritura creativa y estudios editoriales. Así mismo, busca promover el intercambio de ideas entre especialistas en marcos de interdisciplinariedad.

El número que hoy presentamos, establecido para el periodo julio 2020 - junio 2021, se compuso como un monográfico para promover la apertura epistemológica del campo creativo e indagar por el rol de la investigación en el marco de sus procesos.

En este sentido se convocó a un grupo de escritoras y escritores para que reflexionaran y escribieran en torno a un mismo problema:

¿De qué naturaleza precisa es el conocimiento que construye el relato? Dicho de otro modo: ¿cuál es lugar epistemológico desde el que imagina, narra, reflexiona, poetiza y produce conocimiento y experiencia la escritura creativa?

Los diez artículos que presentamos abarcan modelos de análisis y evidencia empírica del proceso de creación, que esperamos aporten a la discusión sobre este tema.

Juan Manuel Espinosa
Editor

Juan Álvarez
Editor invitado

LIBERTAD, OFICIO Y CONOCIMIENTO
(LA ESCRITURA DE FICCIÓN EN LA ERA ACADÉMICA)

Alejandra Jaramillo Morales

Doctora en Literatura y Cine latinoamericano. Docente de la Universidad Nacional de Colombia en el Departamento de Literatura y en la Maestría en Escrituras Creativas.

alejaramillomo@gmail.com

Resumen

¿De qué nos sirve la ciencia y sus avances si no van de la mano de conocimientos que, como la literatura, indagan la condición humana? ¿De qué nos sirve un sistema de investigación para promover la innovación en ciencia y tecnología si nos olvidamos de la indagación en lo humano? Este artículo busca desentrañar las falacias que en las últimas décadas han llevado a que las humanidades, concretamente la escritura creativa, no sea valorada adecuadamente por los sistemas de investigación de Colombia. También busca mostrar el error de intentar validar la investigación para la creación a través de las matrices de conocimiento de las ciencias, y propone otra vertiente de reconocimiento a los conocimientos producidos por la escritura creativa.

Palabras claves: ciencia, humanidades, literatura, matrices de conocimiento, escritura creativa, indisciplina.

Abstract

What good is science and its advances if they do not go hand in hand with knowledge that, like literature, investigates the human condition? What use is a research system to promote innovation in science and technology if we forget about the inquiry into the human? This article seeks to unravel the fallacies that in recent decades have led to the humanities —specifically the field of creative writing— not being adequately valued by Colombian research systems. It also seeks to show the error of trying to validate research for creation through the knowledge matrices of science and proposes another aspect of recognition of the knowledge produced by creative writing.

Key words: science, humanities, literature, knowledge matrices, creative writing, indiscipline

*

¿De qué nos sirve la ciencia si sus desarrollos que buscan el mejoramiento de la vida humana no están de la mano de los conocimientos que estudian precisamente la condición humana? Países como Colombia, que en la geopolítica del conocimiento han sido relegados en el desarrollo científico y sus economías siguen siendo casi coloniales, extractivistas, han caído en la falacia de pensar que la inversión del Estado debe ir mayoritariamente a los desarrollos científicos y tecnológicos. Es claro que invertir en la ciencia y la tecnología es una necesidad. Pero no es la única. La inversión en el arte y las humanidades es también prioritaria. Tal es el punto de este texto: mostrar que sin inversión real, simbólica y económica, en el campo del arte y las humanidades, el desarrollo de una sociedad se detiene. Y esa es la situación errónea en que se encuentran las políticas públicas colombianas, que priorizan la ciencia y la tecnología sobre las artes y las humanidades. No es gratuito que la discusión sobre la función de las humanidades en las universidades en Colombia haya incluido argumentos tan equívocos como que los egresados de una universidad, que han estudiado ciencias, no serían realmente profesionales si no hubieran adquirido algo de conocimientos en humanidades. “Necesitamos ingenieros o científicos con sentido humanista”, oímos con frecuencia. Digo que es un equívoco porque el sentido de existencia de las humanidades no

es el complemento de la ciencia. No tenemos departamentos de humanidades para que los científicos no sean ‘solamente científicos’. Las humanidades existen por sí mismas. Son campos del conocimiento humano necesarios tanto como la ciencia. Pero el error es real, y se ha manifestado claramente en la manera en que los gobernantes y dirigentes de las universidades han asumido las prioridades dentro del campo de la academia en Colombia. Hemos llegado al punto de que la Universidad Nacional de Colombia, principal ente público del conocimiento del país, con la obligación de fomentar todos los conocimientos necesarios al ser humano, ha llevado como eslogan “ciencia y tecnología para el país”. ¿Dónde quedan el arte y las humanidades en ese eslogan? ¿Dónde queda la elaboración inmensa que se realiza en la Universidad Nacional de investigaciones humanísticas, de las ciencias sociales y de la creación en todas sus áreas? Algunos podrían decir que es tan solo un eslogan. Lo claro es que en las palabras se reflejan las prioridades de una comunidad, en la manera en que nombra sus procesos se vislumbran las tendencias y predilecciones. Y lo que hemos visto en las últimas dos décadas es que la Nacional ha volcado sus esfuerzos prioritariamente, es decir los recursos y el apoyo al desarrollo de áreas de conocimiento, en las ciencias y la tecnología. ¿Cuántos rectores o rectoras de las áreas de humanidades, artes o ciencias sociales ha tenido la Universidad?

De igual manera la inversión en investigación que el Estado colombiano ha promovido en las últimas décadas se ha centrado en el desarrollo científico y tecnológico. No en vano Colciencias, que fue la entidad con la que muchos grupos de humanistas discutimos, y hasta nos opusimos a participar en sus convocatorias por lo evidente del poco apoyo que le prestaba a las humanidades y el desconocimiento a las prácticas investigativas de humanistas y artistas, se convierte en un ministerio llamado Ciencia, Tecnología e Innovación. ¿Qué significa esto? ¿Significa que el conocimiento en Colombia está dividido y el ministerio recién creado solo se encarga de las ciencias? ¿Entonces quién debe apoyar la investigación en artes y humanidades? ¿O ese Ministerio debe tener un pequeño presupuesto que legitime el carácter humanista de la supuesta científicidad del conocimiento que Colombia debe producir? ¿Es la investigación un campo que el Estado colombiano deja a los científicos? ¿Y los artistas y humanistas dónde deben buscar sus recursos?

La discusión con Colciencias y ahora con el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación ha sido larga. En mi caso particular la conozco de cerca desde el año 2015, cuando de manera unánime los profesores y profesoras del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia decidimos no participar en las convocatorias de Colciencias. Estábamos convencidos de que esa institución maltrataba con su “cientificidad” los conocimientos que no responden a los principios de las ciencias y por tanto no entendían de manera adecuada las tareas y los resultados del trabajo de artistas y humanistas. A esta acción se sumaron muchos grupos de profesores y profesoras de universidades del país. Así surgió un diálogo nacional que buscaba un intercambio con las directivas de Colciencias para intentar modificar las convocatorias en aras de que se comprendiera mejor el objeto del trabajo de las humanidades. Sin embargo, desde mi perspectiva, no se lograron cambios significativos, porque la lógica con que los gobernantes colombianos ven a las humanidades y las artes impide que adquieran el valor verdadero que tienen. El año pasado (2019), el gobierno convocó una misión de sabios para plantear las líneas de acción que debe tener Colombia en los próximos treinta años. En esa oportunidad fui invitada a participar como representante de la Universidad Nacional junto a la profesora María Soledad García en el análisis del foco de Industrias Culturales. Lastimosamente, la postura del gobierno primó en la producción de ese informe, y se vio a las artes y a las humanidades como industrias culturales, es decir, como productoras de rentabilidad financiera antes que como productoras de conocimientos esenciales a la sociedad. No voy a extenderme en este tema; la Universidad Nacional está publicando el informe que realizamos en respuesta al proceso de elaboración del informe de la Misión de Sabios, y allí quedaron plasmadas las críticas que hicimos al modelo que el Gobierno nacional quiere imponer en el área de las artes y las humanidades. Lo claro es que esta discusión no ha avanzado y por el contrario con las políticas gubernamentales del gobierno de Iván Duque empeoran las condiciones de la investigación y la creación en artes y humanidades.

Es posible que burocráticamente estemos caminando hacia el momento en que el Ministerio de investigación sea un ministerio que se dedique a la investigación de ciencia tecnología e innovación y que el campo de las humanidades pase a ser del Ministerio de Cultura. De ninguna manera me parecería mal que sea el Ministerio de Cultura el que se encargue de la investigación

y creación en el área de las humanidades y principalmente en el área de la creación. Lo que creo fundamental es mantenernos en la discusión sobre el valor del conocimiento producido por la creación y por la investigación en humanidades, y exigir que el presupuesto de las artes y humanidades sea similar al que se deja para las ciencias y la tecnología.

En este texto voy a centrarme en el problema de la creación literaria, aunque dejo manifiesto mi interés general por los conocimientos humanistas que requieren su propia forma de pensarlos y son esenciales al conocimiento en general. Hay una necesidad imperiosa de que el Estado colombiano entienda la creación como un conocimiento necesario y útil. Debemos salir de la idea absurda de que los verdaderos conocimientos son los de la ciencia y la tecnología y que las humanidades son una arandela que ayuda a formar seres más humanísticos. Los seres humanos sin una formación humanística no son viables. Las sociedades que no entienden que los lenguajes y los conocimientos producidos por el arte, la literatura y las humanidades son esenciales para la comprensión de la vida se vuelven inviables porque son sociedades que creen que están trabajando por el desarrollo de la vida humana, cuando en rigor están a espaldas de la vida humana. Entonces la pelea es lograr que entendamos y que el Estado colombiano entienda que su inversión debe poner al mismo nivel el desarrollo tecnológico con el desarrollo humano, lo que implica, entre varias otras consideraciones, el desarrollo de la creación literaria y artística y el desarrollo de los pensamientos de las humanidades que dan cuenta de la vida humana.

En el caso de la creación literaria es fundamental tener en cuenta que la resignificación que hace la literatura, en su libertad de interpretación del mundo, es uno de los materiales de comprensión y conocimiento del mundo de lo humano. Y que ese campo es necesario para el estudio de las transformaciones y para la incursión en el gran diálogo que es la literatura como construcción humana de saber, de sentir, de preguntarse sobre la vida. Eso debe traducirse en elementos concretos de las políticas públicas. Universidades que tengan claro que promover el trabajo de escritores y escritoras es imperioso. Un Estado que tenga claro que sus escritores hacen parte fundamental de la construcción de sentido social y que es necesario crear procesos de apoyo para que su labor sea desarrollada sin la precariedad con que se desarrolla en el presente. Que entendamos que ser escritor o escritora es un

oficio, una profesión y por tanto requiere espacios de trabajo dedicados precisamente a la escritura. Los escritores en un país no deberían estar trabajando en cualquier otra cosa para poder escribir. La lógica es que la escritura misma es una necesidad y esa necesidad debe incluir un apoyo en recursos. Un apoyo que redunde no solo en que el Estado apoye la escritura, como debe ser, sino en que el sector privado lo vea como una gran necesidad también y apoye de muchas maneras la escritura.

Convencer a los tecnócratas de la importancia de las humanidades suele ser muy difícil, y más aún convencerlos de que su importancia no radica en que sean un complemento a los procesos tecnológicos y científicos, sino que es un saber en sí mismo, una forma de conocimiento. Para aventurarme en mi propósito de demostrar que la creación literaria es un saber en sí mismo, y que es de facto necesario a las conversaciones históricas de la humanidad, quiero apelar a la argumentación realizada por Alain Badiou en su sistema filosófico, donde propone cuatro procedimientos que son los principales procedimientos ontológicos de la existencia de la verdad. Cito a Badiou precisamente porque en su argumentación es claro que las esferas de la vida de los humanos que se constituyen en esenciales al conocimiento, como expresiones no igualitarias entre ellas, y que constituyen las verdades de la existencia humana, incluyen las artes como uno de esos cuatro pilares. Badiou le otorga al arte participación en el conocimiento humano como uno de los procedimientos de verdad, es decir, como una necesidad humana.

Alain Badiou empieza por la consideración del primer procedimiento de verdad que es el amor, “un procedimiento fiel genérico, cuyo acontecimiento es un encuentro, su operador es variable, su producción infinita es indiscernible y sus indagaciones son los episodios existenciales que la pareja amorosa vincula expresamente al amor. El amor es por lo tanto una-verdad de esa situación” (1999: 377). El amor, como procedimiento de verdad, es una situación de verdad individual que concierne al sujeto en particular. Ahora bien, hay situaciones mixtas donde los sujetos se expresan individualmente, pero en un propósito colectivo, y estas serían el arte y la ciencia, otros dos de los procedimientos de verdad. De esta manera “el arte y la ciencia constituyen redes de procedimientos fieles, cuyos acontecimientos son las grandes mutaciones estéticas y conceptuales, sus operadores son variables, su producción infinita es indiscernible —no hay saber ni del arte, paradoja solo aparente, ni saber de

la ciencia, ya que aquí la ciencia es su ser infinito” (1999: 377). Posteriormente nos encontramos con las situaciones colectivas, el cuarto procedimiento de verdad: la política. “Así, el amor, el arte, la ciencia y la política generan al infinito verdades sobre las situaciones, verdades sustraídas al saber y contadas por el estado solo en el anonimato de su ser” (1999: 378). Vemos pues que desde sus propias formas de proceder y de existir como conocimientos, formas de la verdad, se incluye el arte en paridad con la ciencia, como uno de los grandes temas de apropiación y de relación del ser humano con la vida. El sistema filosófico de Badiou no es el único que incluye el arte en los conocimientos importantes de la humanidad. Muchos otros filósofos lo hacen de la misma manera, simplemente quise citar un ejemplo de esas consideraciones que me parece sugestivo para esta argumentación. Es por todo lo dicho anteriormente que sería una falacia pensar que el arte es simplemente un complemento de los saberes “importantes” de una sociedad, como la ciencia. El arte es parte de la constitución misma del ser en el mundo y por tanto no puede, como lo han hecho los Estados de manera errónea, quedar relegado a un segundo lugar por debajo de la ciencia.

La literatura es pues, en sí misma, un procedimiento de verdad, una expresión de la vida. La aventura de esa expresión al expresarse a sí misma es ya el producto suficiente, aunque no traiga ninguna respuesta, ni ninguna objetividad última que el análisis científico pudiera extraer de ella. Es cierto que también la vemos como una forma de comprender la sociedad, de ver la historia, de descubrir diversas maneras de resignificación de las realidades, pero su punto fundamental de existencia es que no es disciplinable, que la escritura existe en su estado de ser para la transformación de sí misma, para la aventura de no saber exactamente a dónde se va. Y en esa condición de incertidumbre la creación literaria es esencial al conocimiento del mundo y de lo humano. Además, la literatura tiene la capacidad de mostrar lo que no queremos ver, es un territorio del conocimiento sobre lo humano que nos permite descubrir las formas en que se expresan, no solo las otras verdades, sino también las particularidades contingentes de la existencia humana. La literatura es en sí misma abarcadora, expansiva, busca dar cuenta del mundo en su totalidad. Y este procedimiento de la escritura de ser capaz de contar todo a través de las diversas narraciones hechas por una acumulación de escritores y escritoras, es lo que la constituye en un elemento esencial del conocimiento humano.

¿Y los resultados aplicados?

Siguiendo la línea de Alan Badiou, encontramos que el arte en su forma de existencia se revela a la explicación racional que podría hacer el pensamiento científico sobre el arte mismo. El filósofo francés propone el término “ines-tética” para significar que “al fin de cuentas las verdades del arte son creadas por el arte mismo. No hay una verdad estética del arte por fuera de las obras de arte. La teoría que la filosofía puede extraer de su condición artística se produce en el plano de la obra de arte como tal, no en los elementos de la disciplina teórica general” (2017: 85). Esta consideración es fundamental para entender por qué la creciente tendencia en las últimas décadas de pensarse la investigación creación desde la matriz de conocimiento de la ciencia, es decir presentar proyectos que de alguna manera guarden la lógica del resultado de los proyectos de desarrollo científico y tecnológico, es un error grave para la consideración general de qué es el arte y qué función tiene en una sociedad. Inicié este apartado con la pregunta sobre los resultados aplicados, pues en la búsqueda de que, en las investigaciones de la creación, haya formulaciones “científicas” y resultados del mismo talante, se pierde el sentido mismo del resultado de la creación. Así, ha sido siempre una dificultad para los escritores y escritoras presentar proyectos donde se les exija cierto tipo de resultados o de consideraciones lógicas racionales en las que deben explicar cómo se produce el trabajo que ellos llevan a cabo. ¿Cómo podría la literatura explicarse antes de ser escrita, en su operación más importante que es la sorpresa de la creación misma? Evidentemente podemos escribir pequeños proyectos que nos muestran hacia dónde podría transitar un texto literario. Pero lo que allí encontramos es una suerte de mapa, o un bosquejo que puede llevarnos a un lugar que siempre será incierto. Y ese es el tema fundamental de qué es lo que debemos entender en la formulación de proyectos para la creación literaria. Se parte desde preguntas, ideas, conceptos, relatos que buscan atravesar el proceso de la creación en la permanente existencia de la incertidumbre. La ciencia, como todo conocimiento, también se enfrenta a procesos de incertidumbre, pero lo claro es que en la escritura creativa nos enfrentamos a resultados siempre basados en esa incertidumbre. No hay un producto final aplicado sino una obra de arte que en sí misma es una verdad sobre el mundo. Por tanto, el asunto de presentar proyectos de creación debe también ser entendido dentro de las reglas de un conocimiento de lo incierto.

Recientemente en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia se ha venido formulando el programa de un doctorado de creación en artes, bajo la coordinación de los profesores Rolf Abderhalten y Victor Laignelet. Este doctorado en creación tiene como uno de sus enfoques principales trabajar desde la idea de la indisciplina. Este concepto está en juego con los estudios transdisciplinarios, interdisciplinarios, disciplinares. Esa idea de indisciplina de alguna manera está muy emparentada con la idea de inestética de Alan Badiou, y me parece que es un punto de partida interesante para repensar la lógica de cómo presentar proyectos de investigación para la creación en diferentes áreas, en nuestro caso para la escritura creativa. Porque la idea de indisciplina, como la inestética, reconoce que las reglas propias de la creación existen y se extinguen en la propia experiencia del acto creativo. Que no hay un más allá que establece la regla de cómo crear. Que no hay una búsqueda de un manual, sino la búsqueda de la experiencia creadora que existe para sí. Y claro, lo que esperamos es que las políticas públicas de un país como Colombia recuperen el reconocimiento de la creación como campo esencial de la vida y así apoyen ese campo de conocimiento reconociéndolo por fuera de la idea racional de la disciplina.

Las corrientes del conocimiento en nuestro momento contemporáneo han llevado a la creación literaria a albergarse en las universidades. Tal vez como una manera de generar la profesionalización de los creadores. Sin embargo, esta entrada de la creación en la academia pone en riesgo a la creación de caer en los excesivos rigores cientificistas que han primado en las universidades. Por este motivo la discusión que damos hoy, en esta revista del Instituto Caro y Cuervo, es necesaria y lo será por mucho tiempo para que defendamos a la creación literaria de la disciplinarietà y la ubiquemos en su estatus justo, como un conocimiento humano incierto, indisciplinado. Ojalá, por demás, las discusiones que implican la entrada de la creación en el ámbito académico traigan también la reflexión sobre la ampliación de recursos y políticas públicas que generen nuevas formas laborales para los escritores y escritoras y demás artistas. Que la profesionalización a la que están apuntando los programas de escrituras creativas y creación literaria, amplíe el campo laboral. Es decir, que no nos restrinjamos a formar nuevos artistas, sino que también desde las universidades propongamos las discusiones públicas para fomentar la escritura como un conocimiento esencial y ensanchar así el campo laboral.

Nuestra tarea es seguir haciendo visible la indisciplinariedad de la creación. Mostrar a la ciudadanía en general, a los maestros y maestras que los conocimientos del arte deben ser altamente distintos de los conocimientos de la ciencia. Porque sus preguntas y sus respuestas, si es que hay respuestas en el arte, pertenecen a una lógica que no es la de la disciplinariedad; en el espíritu abarcador de la literatura, en nuestro caso, la búsqueda expande el sentido disciplinar, racional y objetivo; es en sí misma otro campo del conocer que las culturas contemporáneas necesitan tanto como lo han necesitado todas las culturas del pasado. Necesitamos devolverle al arte un estatus de conocimiento esencial de la humanidad y así incorporar los oficios relacionados con la creación en la urgencia de la innovación, y en los presupuestos públicos y privados tal y como se hace con la investigación de la ciencia y la tecnología. Permitir el conocimiento azaroso, sin resultado directo desarrollista, pero que constituye uno de los pilares del ser humano. No solo que haya recursos en aumento para los creadores, si no que haya aumento de acciones, de espacios para la creación como derecho de los ciudadanos y ciudadanas.

Bibliografía

- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Trad. Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti, Nilda Prados. Buenos Aires: Editorial Manantial, 1999. (impreso)
- Badiou, Alain. *Condiciones e infinito, una conversación con Gernot Kamecke*. Trad. Olga Martín Maldonado. Bogotá: Ediciones Universidad de los Andes, 2015. (impreso)

Alejandra Jaramillo Morales

(Bogotá, 1971). Doctora en literatura y cine latinoamericano. Algunos de sus libros son: *La ciudad sitiada* (2006), *Acaso la muerte* (2010), *Magnolias para una infiel* (2017), *Variaciones sobre un tema inasible* (2009), *Sin remitente* (2012) y *Las grietas* (2017), libro ganador del Concurso Nacional de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín y finalista de la quinta edición del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez.

INVENTAR EL ARCHIVO*

Juan Álvarez

Actualmente coordina la línea de investigación en problemas narrativos para la escritura creativa del Instituto Caro y Cuervo.

juan.alvarez@caroycuervo.gov.co

Resumen

Consignar en el archivo y fijar el sentido de lo archivado fueron por siglos dos operaciones no distinguidas. En el contexto de los archivos nacionales latinoamericanos, la conservación y fijación de sentidos estuvo intensamente vinculada con una forma particular de manifestación de la cultura: la palabra escrita y publicada. ¿Qué hace la imaginación ante el archivo? ¿Cómo formular y defender un lugar epistemológico para la intervención creativa sobre el archivo? El ensayo contempla la impugnación contemporánea del archivo, el trabajo de desasignación de la imaginación y la condición algorítmica actual y futura que actúa ya como fuerza transformadora de los sentidos del archivo. Luego de estos rodeos ensanchadores, el ensayo vuelve sobre el escenario concreto de “la literatura de la independencia” tratando el caso del insulto como estrategia política aural imposible de analizar y comprender sin la intervención de cierto “giro auditivo” sobre el archivo, y cierra analizando el caso específico del *Diario de la Independencia* (1902) de José María Caballero como oportunidad singular para remozar el archivo nacional desde el tejido literario imaginativo.

Palabras clave: archivo, conservación, imaginación, intervención creativa, giro auditivo, algoritmo, insulto, *Diario de la Independencia*.

* Una primera versión de esta conferencia fue leída en el marco de la Maestría en Literatura y su énfasis en Escritura Creativa de la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín. Agradezco aquella invitación para elaborar sobre el trato creativo del archivo en los libros *Insulto: breve historia de la ofensa en Colombia* (2018) y *La ruidosa marcha de los mudos* (2015).

Abstract

To archive and fixing the meaning of that archived were, for centuries, two undistinguished operations. In the context of the Latin American national archives, the conservation and fixation of meanings was intensely linked to a particular form of culture: the written and published word. What does the imagination do to the archive? How to formulate and defend an epistemological place for creative intervention on the archive? The essay will contemplate contemporary challenges of the archive, the act of unassigning made by the imagination and the current and future algorithmic condition that already acts as a transforming force of the meanings of the archive. After these broadening detours, the essay will return to the concrete scenario of “the literature of independence”, it will deal with the case of insult as aural political strategy impossible to analyze and understand without the intervention of a certain “auditory turn” on the archive, and will close by analyzing the specific case of the *Diario de la Independencia* (1902) –text by José María Caballero– as a unique opportunity to renovate the national archive from the literary intervention.

Key words: archive, conservation, imagination, creative intervention, auditory turn, algorithm, insult, *Diario de la Independencia*.

Fijación de sentido

Los archivos nacionales nacieron para conservar. En las entrañas de la formación de las repúblicas latinoamericanas palpita la palabra consignada. Y la necesidad de legitimarlo todo, desde la administración de lo público hasta la propagación de lo religioso, a partir de esa *letra depositada*.

La relación entre el poder y la consignación de sentidos, en determinada forma de archivo más allá del cerebro humano, se remonta a los primeros ordenamientos sociales *sapiens* complejos, miles de años después de la revolución agrícola. Lo ha descrito Yuval Noah en el capítulo “Sobrecarga de memoria” de su libro *Breve historia de la humanidad*: “Entre 3.500 y 3.000 a.C., algunos genios sumerios anónimos inventaron un sistema para almacenar y procesar información fuera de su cerebro [...] los sumerios liberaron así su orden social de las limitaciones del cerebro humano” (141).

Me interesa el adjetivo “anónimos”. Puedo entender la historia intrincada que cifra; una intrincación atada a la disputa presente en toda operación de archivo. También me interesa la idea del cerebro humano como “limitación”. Más que interesarme, me estremece. Los sumerios, hace miles de años, como resultado de procesos cognitivos ellos mismos intrincados en sustratos de miles de años, llevaron el cerebro *sapiens* a desbordar el cerebro *sapiens*. Yo también apenas lo entiendo. Por eso me estremezco.

El tiempo humano al que Yuval Noah se refiere es extremadamente remoto. Aun así, las consecuencias de aquella concepción tecnológica nos alcanzan hasta nuestros días. No vayamos lejos: habrán visto el eslogan en el 2019 de la Biblioteca Nacional de Colombia: “Somos el disco duro de la nación”. No soy experto en computadoras, pero agarro la metáfora: sugiere que son el dispositivo de almacenamiento de datos; y sin embargo, un disco duro no solo *almacena* datos, también los *procesa*, y ese procesamiento, la constitución y dirección de ese procesamiento, ha sido siempre una disputa porque en la acción de almacenar y en la acción de procesar se *moldea* también la información tratada.

El archivo –histórico, social, económico– es siempre una disputa y una fijación de sentidos. No se consigna sin disputa porque las abstracciones “información” / “datos” refieren una materia textual –volúmenes descomunales de lenguaje ocurrido– que sigue viva a pesar de, o precisamente por (es una paradoja, sí, que nadie se espante), haber entrado en la órbita de incidencia de la institución archivo. Consignar y cargar de sentido, en materia de lenguaje, son acciones cercanas, no opuestas de manera tajante como impone que pensemos el paradigma de “recolección de datos” del saber científico.

La fijación de sentido de los archivos nacionales latinoamericanos, concebidos entre finales del siglo XIX y principios del XX, estuvo intensamente vinculada con una forma particular de manifestación de la cultura: la palabra escrita y publicada. Quizás porque la escritura es ella misma una tecnología de archivo, y porque la escritura literaria traía consigo el peso de siglos enteros de legitimación europea. (Rama / Echevarría)

Pero de aquel tiempo a nuestro tiempo muchas cosas han cambiado. Ante la concepción convencional –conservadora– del archivo, un libro y sus gestos fueron cruciales en la avalancha de impugnaciones y cambios por venir.

(Cruciales, al menos —se entiende—, para el trayecto quebradizo e indisciplinado de mis propias lecturas.) Hablo de *El archivo y el repertorio* de la académica mexicana Diana Taylor, publicado en inglés en 2003. Allí Taylor investiga, justamente, por fuera del archivo escrito. Lo hace a partir del performance —obras de teatro, ceremonias oficiales, protestas callejeras, bailes nacionales—, forma de expresión cultural que, sostiene, debe atenderse en su capacidad de guardar y transmitir un tipo de conocimiento no reconocido del todo por las formas convencionales de consignación del archivo nacional.

(Aquí me detengo y pienso en Pedro Lemebel, quien invirtió el valor de los signos y puso, literalmente, el cuerpo por delante: primero el performance, luego, si iba a venir, la literatura.)

Impugnación del archivo nacional

Cualquier obra de ficción relacionada con la historia nacional, con la historia personal, con lo común entre ambas, o con cualquier otra forma novedosa de tratar determinada materia textual, visual o sonora relacionada con registros del pasado (pienso acá en las múltiples rarezas arbitrarias que guardan las familias como memoria de su existencia), suele tener que enfrentarse a la pregunta lugar-común recurrente en nuestro medio cultural: ¿cuánto de lo que escribes en tu obra es verdad, y cuánto es inventado?

(Es lamentable. Es una pena. Pero así ocurre.)

La imaginación —atada de manera exclusiva y equívoca a las artes— está acostumbrada a ser entendida así: *relleno* allí donde no hay registro, porque a su vez, las complejidades de la construcción de verdad suelen ser subsumidas en la simpleza de la presencia de un registro (White). Ante la vigilancia epistemológica de las ciencias sociales, la imaginación suele ser empobrecida como ‘aquello autorizado’ a seguir adelante allí donde no hay datos para seguir adelante. De otra manera, no se concede la autorización. Y si, en desobediencia o insolencia, la imaginación se atreve a seguir adelante allí donde hay datos para seguir adelante, su intervención es considerada llanamente falseadora; o en el mejor de los casos, innecesaria o tangencial.

No exagero —quisiera estar haciéndolo, para efectos del argumento, pero no es así—. Cualquiera que, en la academia, haya lidiado con las tensiones entre los saberes ‘consolidados’ de las ciencias sociales y la creación artística,

sabe muy bien que concepciones así de estrechas, de las capacidades y alcances de la imaginación ante el archivo, habitan el mundo como el nitrógeno la atmósfera.

¿Qué hace entonces la imaginación ante el archivo? ¿Cómo formular y defender un lugar epistemológico para la intervención creativa sobre el archivo?

En su capacidad plástica de *asociar* dos ítems antes no asociados, la imaginación revitaliza documentos envejecidos o anquilosados; esos documentos no dejan de decir en parte aquello antiguo que una vez dijeron, pero sí empiezan a decir cosas nuevas gracias al ángulo inusual de asociación antes no planteada con el que se los ha rozado, porque se los ha rozado con la imaginación.

También, frente al ordenamiento de sentido del archivo, la imaginación *socava*, porque no solo consulta ese ordenamiento, sino que, en el proceso de consultarlo, le pregunta lo que nadie antes le había preguntado, con lo cual, en la misma medida en que interroga las estructuras que archivan, las desnuda en sus insuficiencias, las abre y las transforma.

El archivo es un adentro, un guardián, la *garantía* de constitución de *unidades con sentido*. En el análisis de Derrida y Prenowitz, el archivo es la prolongación del poder de los *archons* —magistrados griegos guardianes de los documentos—, es decir, el banco de sentidos unitarios que emite la “moneda de futuro” (18). Pero ese futuro también está *intervenido* por la imaginación, es decir, no se prolonga como la simple sucesión de valores homogéneos sino como la lucha heterogénea donde sigue ocurriendo la lucha previa y desigual que fue la consignación en el archivo.

Nada de esto lo hace la imaginación por sí misma. Más bien, como el carbono, la imaginación es promiscua, se asocia fácil con otras operaciones mentales, aceitándolas. De la mano de engranajes como el análisis, la síntesis o la reflexión, los archivos van develando las razones de lo consignado y las razones, sobre todo, de *lo no consignado*. Allí entonces la imaginación contrasta, pone de presente los contornos posibles de aquello no consignado y cuestiona el proceso mismo de documentación.

La imaginación desasigna.

(Un ejemplo espectacular de esto es *The Atlas Group Archive*, obra del artista Walid Raad que investiga y documenta la historia contemporánea

de Líbano. La cosa es que, de entrada, la obra se presenta como un ejercicio de *encuentro* y *producción* de documentos —cuadernos, películas, rollos fotográficos y distintos tipos de objetos—, e incluso en la manera como se presentan se hace explícito qué documentos son “encontrados” y analizados y cuáles con “producidos”; pero una vez la premisa de mezcla o superposición está establecida, nosotros como espectadores entramos al archivo con la incertidumbre acerca del *carácter documental* de cada pieza, parecidas todas en sus rasgos materiales. No es que creamos o no en el código de diferenciación que se nos ofrece; es que la pregunta por la naturaleza de “documentar” nos absorbe y determina nuestra experiencia estética y política de los materiales que el atlas nos presenta.)

En el escenario estricto del archivo, la imaginación resulta así lo opuesto a rellenar, porque no cubre los vacíos secundarios dejados, sino que reconstruye o pone de presente posibilidades de realidades sociopolíticas que intentaron borrarse al no consignarse o trataron de domesticarse al consignarse de determinada manera. La imaginación es un transparentador de detalles plausibles del pasado. La imaginación es la materialización de aquello que aún no vemos ni comprendemos. La imaginación es nuestra fábrica civil de futuro porque, ante el archivo, ante el registro del pasado, abre y da forma a distintas posibilidades de impugnación de ese mismo archivo institucionalizado.

Archivo, futuro y olvido

La propia realidad tecnológica computacional contemporánea está desfigurando y volviendo a inventar ese escenario de intervenciones y disputas que es el archivo. En el texto “The Post-Archival Constellation: The Archive under the Technical Conditions of Computational Media” (2017), David Berry se ocupa, justamente, de los problemas epistemológicos y culturales que empiezan a derivarse de la creciente computación del archivo.

De sus observaciones, una en particular me interesa: los procedimientos computacionales de archivo —la digitalización, la codificación, la doble abstracción, la re-presentación— empiezan a determinar los conocimientos y sentidos derivados de los elementos archivados. La condición algorítmica

el hecho de que ahora los archivos se reconfiguran a partir de la retroalimentación autónoma propia de su proceder algorítmico— transforma la materia que archiva.

La fuerza del algoritmo *conserva* al tiempo que *interviene*, lo que debilita la agencia institucional sobre los procedimientos de curaduría, patrimonio antes de las instituciones que archivaban. En esta nueva era, cuando a las tecnologías digitales se les delega mayor responsabilidad en colecciones de todo tipo, sus lógicas computacionales asumen a la vez la tarea de archivar y re-presentar el material; a través de la analítica computacional y los datos de usuarios, el archivo crea un segundo orden del archivo.

Archivar de manera digital está significando también distanciarnos de los objetos. La relación con los objetos, en el archivo cultural y en el archivo de mercancías —este último cada vez más cerca de acotar nuestra experiencia cultural—, parece tender al olvido, al no tacto. Nunca habíamos conseguido guardar y procesar una cantidad tan inmensa de producción de sentido *sapiens*, y al mismo tiempo, nunca habíamos estado tan cerca de olvidarlo todo. Es en parte la paradoja de la abundancia a la que nos ha lanzando, sin paracaídas, la propia Internet, el archivo-hoyo-negro, devorador de todo al tiempo que lo expone (Brockman, ed).

Estos nuevos caminos de la memoria social se manifiestan en algoritmos que demandan —que imponen casi— nuevas maneras de explorar e interactuar con los archivos. Allí en esa novedad puede actuar también, puede actuar mejor, la acción creativa e imaginativa sobre el archivo. Allí puede ocurrir o pensarse este mismo problema central —y futuro— que nos convoca: la producción de conocimiento diverso desde epistemologías heterogéneas.

No en vano, grandes colecciones como la de la Biblioteca Pública de Nueva York —y recientemente la Biblioteca Nacional de Colombia— ofrecen ahora sus mejores estímulos económicos no a investigadores convencionales —corroboradores de lo consignado—, sino a investigadores creativos o a artistas que hagan usos imaginativos, transversales, eclécticos de sus colecciones, muchas de ellas ordenadas o determinadas a partir de nociones puestas en interrogación.

“Literatura de la Independencia”

Existen, por supuesto, infinidad de archivos y distintas maneras de comprenderlos y tratarlos. Nuestros cuadernos de notas o nuestros diarios íntimos son archivos. La base de datos de Colpensiones es un archivo —o podría serlo, de contratársele alguna asesoría narrativa—. Los anillos del tronco de los árboles, nos ha enseñado la biología, son archivos.

Hay también archivos históricos cruciales que han ido configurando la sociedad que somos. Archivos, digamos, protagonistas y fundamentales.

Uno de esos archivos institucionalizados —que no queda en ninguna parte, pero sus originales están en muchos lugares— es conocido como “literatura de la independencia”. Allí se recogen todos aquellos documentos oficiales y menos oficiales que hicieron parte del proceso social y político que desde finales del siglo XVIII, y hasta entrado el siglo XIX, condujo a la independencia política —no económica— del virreinato de la Nueva Granada frente a la monarquía española. Hablo de bandos, proclamas, edictos, cartas —públicas y privadas y de los autodenominados “criollos notables”—, constituciones, actas de congreso, actas de cabildo, diarios íntimos, memorias, catecismos, publicaciones periódicas, etcétera.

Durante años, mientras estudié estas textualidades, una sensación me planeó siempre arriba de la cabeza: entre más leía un documento y otro, entre más comprendía sus sutilezas y los escenarios de poder desde los que eran producidos y hacia los que se dirigían, más me sentía en presencia de una piedra lisa, monolítica e inexpugnable. ¿Qué era aquello estático, tieso, pesado, que independiente de los detalles de cada documento, volvía y los hacía sentir, a todos, muy iguales entre sí?

Con el tiempo acabé contestándome lo siguiente: lo que fosiliza a dichos documentos es su marcada impronta ideológica. Eran, son, textos producidos para incidir, para determinar, para actuar, en una lucha política particular entre bandos ideológicamente interesados. (Hoy se me ocurre pensar también que el tono monocorde de esa literatura de la independencia explica en parte el tono patriotero y grandilocuente que suele acompañar nuestra celebración independentista cíclica e irreflexiva.)

¿Cómo sacudir un archivo así? ¿Para qué intentarlo? ¿Cómo estudiarlo y tratarlo para que vuelva a fulgurar y volver a él no sea una mera inconsciencia

celebratoria? ¿Cómo desentrañar las retóricas que lo configuraron y lo hicieron así, y cómo preguntarse por aquello silenciado? ¿Cómo encontrar, en suma, un ángulo, un roce, una categoría —quizá—, que vuelva a encender su chispa?

(Desparramo aquí una semilla, que así no crezca hoy, podrá hacerlo otro día: a mi juicio, una obra que contesta todas estas preguntas es *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia, una de las más audaces y divertidas novelas históricas que se escribieron en América Latina en el siglo XX.)

Giro auditivo

En un libro alucinante titulado *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (2014), la musicóloga colombiana Ana María Ochoa Gautier indaga ontologías y epistemologías de *lo acústico*, particularmente la voz y su relación con distintas técnicas audibles, donde el sonido se presenta simultáneamente como fuerza que constituye el mundo y como medio para la construcción de conocimiento en torno a ese mundo.

Ochoa Gautier parte de una premisa metodológica que describe como “giro auditivo”. Esta se remonta, a su vez, a teóricos y académicos como Jonathan Sterne y Joachim-Ernst Berendt.

El giro auditivo describe una sensibilidad para leer, escuchar y pensar documentos históricos más allá de sus denotaciones consignadas y explícitas. La palabra consignada es en parte consignada para resonar en el tiempo, para prevalecer duro e imponer sus sentidos políticos denotados. En el pronunciamiento recio y fuerte que hace esa palabra política al consignarse, ¿qué otras cosas pueden ser escuchadas si uno afina el oído para oír los márgenes?

Un documento como el *Memorial de agravios* del patriota Camilo Torres, redactado en 1808, fue pieza crucial en el reclamo criollo y neogranadino, frente a la monarquía española, de la necesidad de una representación política americana más equitativa con respecto a la representación política de la península. Este documento emblemático puede leerse al pie de la letra y no decir más que sus extensas y exaltadas argumentaciones jurídicas.

Cuando se lo *escucha*, sin embargo, en sus lateralidades, cuando se piensa qué podía insinuar pero no decir con claridad —dada la amenaza de cometer

el delito de sedición que se cernía sobre los criollos independentistas—, cuando se presta atención, no a sus denotaciones jurídicas sino a sus amenazas políticas veladas —“No temáis que las Américas se os separen”—, lo que empieza a *emitir* es una negociación que tantea el calentamiento del lenguaje, la retórica de la injuria como degradación del otro y su efectividad como mecanismo verbal y no verbal de presión política.

Lo digo rápido: la *intonización auditiva* del archivo, que Ochoa Gautier desarrolla para pensar el siglo XIX en Colombia, pone en entredicho la precisión y suficiencia con que se ha comprendido el orden de lo escrito en América Latina y España. Su *escucha* del archivo descubre y suma, a la ciudad letrada de Ángel Rama, una serie de “técnicas audibles”, una serie de “prácticas de sonar y escuchar” diferentes a las de los letrados, y que permanentemente los enfrentaban: “[...] pronunciamientos que parecían *salidos de tono*, difíciles de clasificar como lenguaje o como canción; *acentos* impropios del español que no se correspondían a una norma supuesta; *sonidos* de lenguas indígenas para los que no había signos en el alfabeto español; una abundancia de *ruidos* o *voces* provenientes de entidades naturales que sobrecargaban los sentidos” (4).

Para escuchar esta multiplicidad acústica hay que aceptar su carácter “disperso” y “diseminado”. Estos elementos, según Ochoa Gautier, se mueven entre cierta “fuente sonora mundana” y cierto “oído que los aprehende”. No están dispersos o diseminados porque no se los haya atendido o reunido. Más bien, su atención demanda de una transformación en la tarea del historiador, porque su inscripción en “múltiples textualidades” es producto del propio *rango diluido*, del *aura sonora discreta*, que les es propia y en la que se manifiestan (7-8).

Se trata, en últimas, de la posibilidad de comprender cierta *dimensión acústica* de la palabra escrita, lo que no es igual a la vieja dicotomía entre palabra escrita y oralidad.

Insulto

Mi esfuerzo de intervención creativa, sobre el entramado de textualidades constituyentes del archivo nacional en su franja acotada como “literatura de

la independencia”, estuvo determinado por la *sintonización o disposición acústica* propuesta y desarrollada por Ochoa Gautier para pensar el siglo XIX en Colombia y América Latina. El valor y sentido de esta orientación metodológica sonora fue consonante con la naturaleza de la temperatura del lenguaje que entonces estaba explorando: aquella del maltrato hecho con palabras; aquella del insulto como práctica variada (insultar; pero también el teatro de reclamarse ofendido) y frecuente en la cultura y en la política del país.

Pensar ciertos conflictos críticos de la historia política y cultural de Colombia, a partir de la manifestación del insulto, requería necesariamente de la ampliación de la capacidad de lectura analítica más allá de aquello denotado en los documentos consignados en el archivo nacional. Requería, en últimas, comprender y aprender a moverse en la dimensión acústica de la palabra impresa. Intentar escuchar, por ejemplo, todo aquello premeditadamente no consignado, y que, sin embargo, en su no consignación, dejaba la huella estruendosa de ese esfuerzo de borramiento.

De no haberlo hecho así, de no haberme lanzado a la literatura de la independencia (fue el primer espacio del archivo nacional por el que comencé; luego terminaría explorando otros espacios textuales de la historia republicana del país) desde la premisa metodológica de buscar escuchar o descifrar las gesticulaciones y los sonidos aledaños –al margen– por encima de las declaraciones explícitas, el libro *Insulto: breve historia de la ofensa en Colombia* (2018) habría tomado el rumbo de un mero catálogo iconoclasta; pensar el insulto se habría convertido, simple y llanamente, en recopilar sus escasas manifestaciones groseras en los documentos y acaso comentarlas, un modelo, de hecho, común en las ciencias sociales (y en los libros pop que ahora nacen de lo ocurrido en las redes sociales): el cotejo comentado.

Dicho de otra forma: había una coincidencia sustancial entre la sintonización acústica del archivo y la naturaleza huidiza, abrupta, sonora, de la irrupción y el exceso implicados en la aparición del insulto en el discurso.

El insulto es una manifestación del lenguaje que sobrevive en el descrédito. Quien insulta *corre un riesgo*: fracasar en la comunicación; exceder los contornos de negociación del lenguaje especializado que esté teniendo lugar y quedar así excluido de sus transacciones de valor y sentido.

Esa carga de riesgo habla al tiempo de otra inercia popular y extendida en la esfera pública contemporánea: la confianza institucionalizada en el argumento como instrumento para solventar los múltiples desacuerdos sociales. Evadimos el abismo ponzoñoso del insulto, no lo interrogamos, y en esa decisión de no interrogación elegimos al tiempo la esperanza enfática que el antiguo pacto democrático ha depositado en la virtud retórica conocida como *argumentar*.

Pero no es solo que el insulto no sea reconocido como una virtud retórica; es que, para completar su exclusión de *lo decible*, para terminar de demonizarlo como equivalente de la capacidad del lenguaje de hacer daño, la retórica misma va constituyendo un *sentido de límite* que, antes de relegarlo, le rapa su relación con el fuego, lo diluye y lo desaparece y en ese borramiento lo constituye, ante el archivo, en una *huella sonora* a la que apenas se le permite la huella impresa.

El giro auditivo no era, pues, un capricho, sino una elección pertinente y creativa para el acercamiento riguroso al insulto.

Diario de la Independencia

Releo y tengo la sensación de estar comunicando la aparición de esta serie de elementos en juego como una premeditación ordenada. Desde luego, no es así. La intervención crítica-creativa en el archivo se parece más a la tabla de picar sucia luego de haber cocinado que al recetario previo con cantidades definidas. No declaro una resignación. Sigo intentando tejer, como me lo propuse al inicio de este texto, la defensa de una diversidad epistemológica que le abra espacio a la imaginación y su intervención ensanchadora en la disputa de sentidos que es el archivo.

Más importante que la reconstrucción del orden en que las ideas hayan ocurrido, está la comprensión que ahora articulo: haber intuido y practicado el giro acústico, haber empezado a leer el monolito de la literatura de la independencia por fuera del código de búsqueda de lo consignado-denotado, haber ampliando mi sensibilidad analítica y reflexiva para empezar a escuchar en el archivo leído *alrededores sonoros* tipo amenazas veladas, ruidos proselitistas estratégicos, sermones sediciosos esfumados o gritos de dolor de la muchedumbre, me permitió prepararme o disponerme, cognitivamente,

para que las fuentes primarias se me enriquecieran más allá de la idea restringida que las concibe como meros repositorios de datos fijos o consignaciones estáticas de hechos del pasado.

Las fuentes primarias no pueden ser, ni para el escritor de ficción, ni para el investigador clásico-contemporáneo, simples depósitos de datos. Y menos ahora, en tiempos de computarización de la búsqueda de datos. Puede que tal búsqueda sea uno de los motivos de entrada al archivo en varias de las ciencias sociales, la historia a la cabeza, pero tampoco para ellas ese motivo agota la acción de consumo de fuentes primarias.

Las fuentes primarias se parecen más a *reservorios*, cuya connotación biológica habla de poblaciones de seres vivos que alojan de forma crónica el germen de una enfermedad; son agentes activos, con capacidad de transformar, de contaminar el presente. Entramos a las fuentes primarias en procura de la materialidad del pasado, pero allí habitan también formas posibles del futuro.

Fue así, bajo esta disposición cognitiva (que tal vez sea también una disposición emotiva), cuando me encontré con la fuente primaria de la literatura de la independencia que iba a arrebatarme cinco años de mi vida. Hablo del *Diario de la Independencia* –originalmente editado como “En la Independencia”–, del civil, comerciante, sastre y, al final de su vida, obligado por las circunstancias políticas, subteniente de milicias de infantería en el ejército de Antonio Nariño: hablo de José María Caballero.

La aparición de este manuscrito, un siglo después de los hechos del 20 de julio de 1810, tiene todavía algo de misterio. Aunque fue publicado por primera vez en 1902 por la recién creada Academia Colombiana de Historia, hoy en día no sabemos el paradero del objeto original.

Nada de esto importa demasiado. Importa lo siguiente: los historiadores que dicen haberlo encontrado y que lo publicaron –Eduardo Posada y Pedro María Ibañez–, tuvieron a bien calificarlo de “documento curioso”. En este adjetivo simplista yo leo ahora buena parte de la disposición epistemológica con la que la historiografía colombiana trató el reporte y la experiencia de José María Caballero –y detrás suyo, la de muchos otros sujetos del pueblo– a lo largo del siglo xx.

Pero nada de esto importa tampoco demasiado. Importa lo siguiente: una lectura y una escucha de esta fuente primaria muestra con claridad ostentosa

que se trata de algo más que mera *curiosidad*. Se trata, de hecho, de un texto asombroso y singular. Es difícil imaginar que exista en la riqueza anecdótica, reflexiva, emocional y sintáctica que presenta.

La acción creativa

Destaco solo un episodio crítico: en enero de 1817, recién fusilados los próceres del primer momento de independencia del antiguo Virreinato de la Nueva Granada, este sujeto del pueblo –José María Caballero–, de quien nada sabemos más allá de las cinco autorreferencias marginales que hace en su diario de cientos de páginas, escribe:

[...] Mucho es lo que cada día se persigue á todo hombre; ninguno está seguro, y el Tribunal de Purificación nos aprieta terrible, pues el que menos culpado sale, tiene que dar \$200, \$300 o \$500, y el que no los da, á las tropas, para el Norte; muchos ya han echado y sin distinciones de personas. Con que, ¿qué diré yo, que desde la Revolución he servido, y que fui Sargento veterano y después oficial? ¿No estaré pensando cuándo me caen? Yo pienso emigrar. Dios me dé sus designios y arbitrios para ejecutarlos, pues los mismos nuestros son los peores, y hay uno que anda dando noticia de todos los que han servido á la Patria. ¡Dios quiera que de mí no se acuerde! (263)

La persecución de personas. La inseguridad extendida. La presencia y presión de las instituciones de la Reconquista. Las sanciones pecuniarias. Las imposiciones militares. El ciclo interminable de la guerra. El miedo individual. El yo, grave y abrupto, que antes no ha sido el protagonista del diario, ahora se pone de presente y se reconoce amenazado. Las delaciones. La decisión de emigrar. La espera de un designio superior y claro que lo oriente en la incertidumbre de descubrir que *los suyos propios son los peores*. El brutal deseo de olvido.

Se trata de un conjunto de tensiones explícitas cuya riqueza de sentidos amerita ser sopesada por sus implicaciones sustanciales en la discusión sobre las narrativas a partir de las cuales se formaron las repúblicas hispano-americanas. En una segunda lectura, en una *escucha ensanchada*, ¿qué es aquello decisivo que resuena en el pasaje? ¿Cuál es, en últimas, la *experiencia*

—no explícita, pero sí en el conjunto de los elementos, así como en el trayecto de anotaciones y vivencias que conducen a este pasaje crítico— que transmite el pasaje?

Lo diré sin demoras: hay en el pasaje, y sus antecedentes, la consignación aural de una *experiencia política de decepción civil*; cuando José María Caballero, en las últimas páginas de su diario —luego de pasar por las múltiples exaltaciones del proceso independentista—, se distancia del binarismo ideológico ‘patriotas versus realistas’, reconoce a los suyos propios como “los peores” y prefiere el destino del olvido por encima de cualquier otra suerte, lo que de inmediato resuena en nuestros oídos del siglo XXI es cierta *afinidad contemporánea*: nos identificamos con aquel sentimiento de decepción civil; pero además, nos sorprende un germen así incrustado en el corazón mismo del nacimiento del archivo nacional.

¿Tan temprano? ¿Tan claro y contundente? ¿Cómo fue posible que un testimonio así haya sido despachado o desatendido por la historiografía como mero ‘documento curioso’, o fuente de anécdotas coloridas? Más importante entonces: ¿de qué modo la acción creativa —irradiada desde el diario de Caballero sobre el archivo entero de la Independencia—, podía comprender y dar cuenta de la fertilidad y vocación de futuro de aquella *experiencia popular de decepción política*, incrustada en el corazón mismo de la formación de la república?

Cinco años después de mi primera lectura del *Diario de la Independencia*, el lance narrativo que intenté en torno a este cúmulo de preguntas y posibilidades de sentido tomó la forma de la novela histórica *La ruidosa marcha de los mudos* (2015), donde una versión muda de José María Caballero, y la familia que le imaginé para que lo acompañara en sus andanzas, son los protagonistas del relato.

Aquella novela no podía tratarse de la simple reivindicación imaginaria de un sujeto marginalizado por el archivo porque Caballero y su diario, en rigor, hacen parte protagonista de ese archivo nacional al haber sido publicados, precisamente, en el volumen que da nacimiento a la Academia Colombiana de Historia en 1902.

Tampoco podía tratarse solo de la reproducción llana de los lenguajes insultadores y exaltados de un binarismo ideológico en pugna porque lo más

rico, lo más moderno de la escucha de Caballero, es su perplejidad casi paralizada y la fluidez simultánea con que pasa de un escenario público y político, a uno privado y político.

Menos podía tratarse de una historia contada en un código lingüístico ajeno a la sintaxis trunca, cortada, enrevesada, reiterativa del propio Caballero –y que nuestros oídos contemporáneos leen con dificultad e impaciencia–, porque fue justamente la exclusión de lenguajes –sintaxis– y narrativas, el núcleo violento fundador de la república.

No podía tratarse de nada de esto y al tiempo podía tratarse de una aventura de intervención imaginativa en el archivo que estuviera a la altura de ese germen depositado –y desatendido– que escuché allí en el corazón mismo del proyecto de formación de la república: el sentimiento de decepción civil; una experiencia política popular no representada por ninguno de los dos bandos en disputa.

Y entonces me lancé a intentarlo.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomás. “Literatura y tecnología digital: producción, mediación, interpretación”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 1 de octubre de 2020.
- Berry, David. “The Post-Archival Constellation: The Archive under the Technical Conditions of Computational Media”. *Memory in Motion*. Ed. Ina Blom, Trond Lundemo, Eivind Røssaak. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. (impreso)
- Berendt, Joachim-Ernst. *The Third Ear: On Listening to the World*. New York: Owl, 1988. (impreso)
- Brockton, John, ed. *How is the Internet Changing the Way you Think?* New York: Atlantic, 2012. (impreso)
- Derrida, Jacques y Eric Prenowitz. “Archive Fever: A Freudian Impression”. *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), pp. 9-63. Web. 1 de octubre de 2020.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2000 c1990. (impreso)
- Ibargüengoitia, Jorge. *Los relámpagos de agosto*. México: Joaquín Mortiz, 2001 c1964. (impreso)
- Lemebel, Pedro. *Loco afán: crónicas de sidario*. Madrid: Seix Barral, 1996. (impreso)
- Noah Harari, Yuval. *Homo Deus. Breve historia del mañana*. Bogotá: Penguin Random House, 2016. (impreso)
- Noah Harari, Yuval. *Homo Deus. Breve historia de la humanidad*. Bogotá: Penguin Random House, 2017. (impreso)

- Ochoa–Gautier, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in 19th Century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2014. (impreso)
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998. (impreso)
- Stern, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003. (impreso)
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. México: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015. (impreso)
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. (impreso)
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2004. (impreso)
- White, Hayden. “El texto histórico como artefacto literario”. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003. (impreso)

Juan Álvarez

Doctor en estudios culturales latinoamericanos. Algunos de sus libros son: *Candidatos muertos* (2011), *La ruidosa marcha de los mudos* (2015), *Insulto: breve historia de la ofensa en Colombia* (2018), *Aún el agua* (2019). Ganó el Premio Nacional de Cuento “Ciudad de Bogotá” e hizo parte de la selección “Los 25 secretos mejor guardados de América Latina”.

LA AURORA DE LAS COSAS

Andrea Mejía

Escritora y Doctora en filosofía.
andrea.mejia09@gmail.com

Resumen

En este texto quiero separar analíticamente dos tipos de conocimiento: un conocimiento “racional” y un conocimiento “intuitivo”. Quiero liberar el término “intuitivo” de toda asociación con una forma vaga o sentimental de expresar y representar la realidad. Esto me llevará a hacer una especie de elogio del impulso que libera a la escritura de toda obligación naturalista o científica. Pretendo alimentar en mí y en otros el coraje artístico necesario para orientarse de manera intuitiva, sin hacer caso de los programas tecnocráticos vigentes, hacia espacios a los que no podemos acceder racionalmente, para buscar en ellos una fuente de conocimiento que se abre paso en la escritura.

Palabras claves: racional, intuitivo, conocimiento, escritura, realidad, lenguaje, coraje artístico.

Abstract

In this text I want to analytically separate two types of knowledge: a “rational” knowledge and an “intuitive” knowledge. I want to free the term “intuitive” from any association with vague or sentimental expressions and representations of reality. I doing so, I will, in some way, praise the impulse that frees writing from any naturalistic or “scientific” obligation. I aspire to nurture, in myself and in others, the artistic courage needed to allow intuition, heedless of existing technocratic programs, to drive one toward spaces that we cannot rationally access, in order to explore, within them, a lasting source of knowledge that finds its way into writing.

Key words: rational, intuitive, knowledge, writing, reality, language, artistic courage.

Dos tipos de conocimiento

Hay una forma de conocimiento que organiza, relaciona y clasifica y hay otra forma de conocimiento que deja a las cosas ser y las libera en su delicadeza frágil o en el poder magnificante de su aparición. El primer tipo de conocimiento es considerado mayor. El segundo tipo, apenas si es considerado conocimiento. Aunque nada me fatigaría más que emprender una cruzada absurda en contra de un tipo de conocimiento, o a favor de otro, creo que nuestra atención y nuestra capacidad receptiva, en tanto escritores, debe concentrarse en el segundo tipo de conocimiento. Por lo demás, esta separación entre dos tipos de conocimiento es una separación de carácter analítico. Es decir que en la realidad muy rara vez, o nunca, encontraremos en obra una de las dos forma de conocimiento de manera pura. Se encuentran siempre entremezcladas, comprometidas, justo como lo están en este ensayo.

La primera forma de conocimiento está sujeta a esquemas lógicos, causales y temporales: se pregunta por qué, de dónde, hacia dónde. Se pregunta *qué es esto*. Se remite a un despliegue temporal de eso que se intenta conocer y necesariamente se remite a un esquema previo que determina o anticipa qué es lo que conoce. Ese esquema al que se remite es un objeto abstracto: una relación, una ley, un tipo, un concepto, un estado ya antes definido de cosas, una especie, una esencia. Es un conocimiento que en gran medida reconoce y dice: “esto” (algo particular, concreto, situado) es “esto otro” (algo general, universal, algo que tiene un estatus extraño: un objeto mental, digamos). O dice: “esto” es así por “esto otro”. Ese desdoblamiento de *esto*, esa distancia con respecto al misterio mudo de las cosas en su pura aparición es lo que procura un conocimiento racional y permite hacer juicios que hagan comunicable esa operación de subsumir algo concreto bajo algo general.

“Esto es esto otro” es la estructura de un juicio, o al menos de un tipo de juicio: esto es una flor, esta flor es una dalia, esta dalia está marchita. Por supuesto, es con esos juicios que escribimos. Pero en la escritura, las frases en las que la realidad va brotando con un ritmo desconocido, de manera directa, no están sostenidas por la estructura del juicio, o al menos los juicios no tienen la intención de determinar la realidad aspirando a un conocimiento racional de ella. La estructura del juicio determina un mundo de objetos, y

separa de esos objetos al sujeto que enuncia los juicios. En las frases que escribimos, al menos cuando escribimos literatura, es la vida misma la que brota en el lenguaje mismo, en las cosas que van apareciendo. Esta conexión íntima entre escritura y realidad es una de las formas de la fuerza intuitiva que nos relaciona de manera directa con la realidad. El mundo surge en el lenguaje, sale de su nido de oscuridad, y es la intuición, esa permeabilidad inmediata entre realidad y lenguaje, y no la fuerza determinante de la razón, la que corre y vive de una página a otra. El mundo se despliega mientras permanecemos despiertos, con los ojos abiertos sobre esa página, y con la misma fuerza suave vuelve a hundirse para caer en el silencio anterior a toda intuición.

El conocimiento racional es un conocimiento conceptual y experimental. A escalas no cotidianas de la vida humana, indaga en la naturaleza largos procesos causales para reproducirlos, para describirlos o intervenirlos, para poder anticipar qué va a ocurrir, para poder rastrear qué pasó y cómo, cómo algo llegó a ser lo que es, por qué razón. Es un conocimiento racional porque se apoya en formas de la razón y las estructuras que la sostienen: causalidad, temporalidad, esquemas inferenciales. Esto también lo hacemos en la vida cotidiana, a menor escala, aunque no estemos haciendo ciencia.

Pero la ciencia es el paradigma del conocimiento racional. El objetivo de este tipo de conocimiento es una progresiva familiarización con los objetos de su dominio, un reconocimiento sistemático de esos objetos formados en gran parte por las necesidades cognitivas y por distintas escalas de consideración de la realidad. El conocimiento científico manipula objetos identificados, estabilizados, o crea nuevos objetos, los combina, los describe, los representa, los calcula; los objetos flotan obedientes en los vastos cielos puros de la abstracción y se hacen concretos y materiales en el suelo de la técnica, que avanza como el sobrecogedor saber hacer humano, se traduce en una actividad planetaria frenética, inspirada, ansiosa, redentora, devastadora.

Un pequeño paréntesis pitagórico: de este cielo de objetos dóciles, herramientas del conocimiento, no hacen del todo parte los números que en su naturaleza más íntima tienen una realidad propia y son racionales (aunque haya números irracionales) en un sentido mucho más alto, emparentado más con el silencio que con la ciencia y con la técnica. La matemática pura es

intuitiva. Los números no son conceptos. A pesar de eso, es justamente gracias a lo matematizable, a lo que es reductible a la cantidad y al cálculo, que el método científico tiene tanto poder. La matemática participa entonces de una doble condición: por un lado, no solo es racional sino que es la base de la reducción y extensión científica de la realidad, es *la* herramienta del conocimiento científico; por otro lado, es ámbito de la intuición y de un conocimiento contemplativo. Por eso Pitágoras era también, o sobre todo, un místico.

La segunda forma de conocimiento es el contemplativo. Es un conocimiento que solo surge si olvidamos o suspendemos en parte el conocimiento de tipo racional que determina en gran parte nuestra relación con el mundo. Es un conocimiento que se presenta en principio como un no conocimiento, un saber que parece no saber.

Olvida los trazos abstractos de los esquemas racionales y se concentra en eso que aparece. Se absorbe en el despliegue sensible y concreto de su objeto. Es una forma de conocimiento que puede llegar a capturar el movimiento íntimo de algo, su vida presente, su expansión externa. Es un tipo de conocimiento que es fiel a la expresión de las cosas. Obedece a su objeto. Se asombra ante la riqueza sensible de eso que aparece. Es un dejar ser, más que un hacer.

No quiere o no puede reconocer, intenta olvidar o ha olvidado. El advenimiento de este conocimiento es una relación directa e inmediata con la realidad. Con la realidad en sus movimientos más callados y perecederos, también en sus movimientos más duraderos. Este conocimiento, ya sea dado en momentos raros y sin que lo busquemos, ya sea buscado a través de técnicas de concentración y meditación con las que intentamos también hacernos lo más transparentes posibles en las frases que escribimos, es una de las fuentes de la verdad en la escritura. Esta búsqueda de conocimiento intenta recuperar una extrañeza perdida frente a la aparición de las cosas para situarse en una especie de aurora de las cosas. O no intenta nada. Suspende los proyectos y las intenciones. No aspira a traducirse en actividad. No quiere frutos. No quiere recompensas. Antes de saber *qué es esto*, ve con asombro *que esto sea*. ¿Qué es esto? se pregunta. Se enlaza con los poderes conceptuales que hacen posible el lenguaje mismo. Es una planta, una nube, una estrella; esto es una

pared blanca, una constelación, un trozo de tiza, un hueso roto, una figura desapareciendo en las sombras de un camino; nubes amontonadas cayendo hacia el norte, en la parte baja del mundo; *esto* es una brizna de hierba. Es un niño desgarbado y muy flaco, de brazos largos, esperando para tomar un bus. Alguien viene a sacarlo de la fila y a decirle que no puede estar ahí. ¿Pero qué es *esto*? ¡Tantas historias más bellas que las respuestas! Si la escritura sale bien, nadie puede responder. Si la escritura sale bien, ella misma se olvida de preguntar y se queda en la observación atenta y detenida de la realidad. En las texturas y en la temperatura de las superficies y de los objetos que resisten o se entregan. Se olvida en esa extraña intimidad exterior de las cosas y de los seres, en su movimiento y en su quietud. Se desplaza de la explicación racional de la presencia al enigma de la presencia pura. Olvida la configuración previa de dominios de “presencia” en los que los objetos están enlazados por operaciones cognitivas sofisticadas o por hábitos. Suspende transitoriamente la aniquilación conceptual de la presencia. “Esto” no puede ser “esto otro” si queremos conocerlo en su extraña inmediatez. La concentración en la presencia es el poder que despliega esta forma de conocimiento intuitivo. Tampoco sofoca la presencia con juicios, en el sentido corriente de la palabra “juicio”: no se remite ni se detiene en las reacciones emocionales o normativas que se producen ante eso que aparece: esto es bueno, es malo, esto me gusta, esto no me gusta. Esta forma de conocimiento evita todo discurso que empiece por estribillos del tipo “esto me parece...”, “en mi opinión...”, “lo que yo sé”, “lo que a mí me ha parecido siempre”, porque sabe que con ese enjambre de palabras no hace más que sumarse al ruido general. El yo reiterativo y pequeño se borra, se desvanece, o se hace muy débil. Esta forma de conocimiento no ama. No odia. No reconoce. No manipula. No interviene. Deja que las cosas mismas, semejantes y desemejantes por sí mismas, avancen y despierten en verdad con una expresividad que les es propia, con una mutabilidad y una permanencia que les pertenece, con la belleza y el horror en sus cuerpos y no en nuestros juicios: las cosas en su aurora resplandeciente, con su luz y su verdad.

En el conocimiento intuitivo abandonamos toda indagación científica de las causas, todo conocimiento al servicio de un proyecto científico o tecnológico, y abandonamos también el dominio de la inferencia, del juicio y de

la opinión. Solo dejamos que eso, el poder de *eso* que tenemos enfrente nos trabaje, nos encante, nos domine. Caemos en una especie de beatitud ante un objeto, ante un paisaje, ante el movimiento de un cuerpo. Desaparece incluso el objeto y sus contornos en una especie de fluidez de las texturas y los colores. La humildad de la materia se une con una especie de flujo no temporal y eterno, que murmura como un río: *esto es, las cosas son, y quien las conoce es uno con ellas*. Ya no estamos ante dominios de objetos constituidos y delimitados por la racionalidad humana. Estamos ante la vasta desmesura de la realidad; la realidad que brota y surge incansable. Conocemos lo que es real. Comprendemos que la vida de las cosas, la vida misma de la realidad, es nuestra propia vida. Participamos del primer rasgo intrínseco de la realidad: su ser mismo. Vemos que las formas se vierten y transitan, transmigran, en una evanescencia que, intuimos, es nuestra naturaleza más profunda. La escritura puede ser la traducción más fiel de esa intuición.

Este segundo tipo de conocimiento prefiere el silencio a una sucesión de argumentos capaz de extenuar a quien lee y a quien escribe. Prefiere el silencio a un uso instrumental, informativo o académico del lenguaje. Pero no está por eso condenado al silencio. Deja que la realidad se exprese por sí misma en palabras. Para la intuición, la riqueza de lo sensible corresponde a la riqueza del lenguaje, pero no de tal manera que una surja antes que la otra: surgen conjuntamente y no son sino dos caras de la misma riqueza, de la misma verdad.

Podría creerse que en algunas tradiciones filosóficas o espirituales orientales, el conocimiento que llamo aquí intuitivo es más valorado. La meditación zen, por ejemplo, es la búsqueda de una apertura a la realidad en la que se suspendan las categorías racionales para acceder a la naturaleza profunda y fundamental de la mente, que para el budismo no es otra que la naturaleza profunda de la realidad. En relación con la escritura, uno de los textos sagrados del hinduismo, el *Ramayana*, hace una apología de la intuición receptiva cuando Brahma visita al poeta y asceta Valmiki, que compondrá el poema inmenso que es el *Ramayana* mismo. El dios le dice que todo lo que es desconocido para él se hará conocido, que en el poema que compondrá ni una sola palabra será falsa. Brahma visita al sabio Valmiki cuando ya la forma del poema (la *shloka*, que es el tipo de verso en el que está escrito el

Ramayana) y el contendio del mismo le son “revelados”. Pero la revelación no viene de afuera: es posible porque Valmiki mismo es real. La confianza infundida en Valmiki por una visita divina debe ser la misma confianza del artista o el poeta o de la escritora que sepa que por ser real tiene acceso a la realidad misma, y que puede decir su verdad desde su ser real.

Podría creerse también que el poder receptivo del conocimiento intuitivo ha sido mayormente despreciado por la tradición filosófica occidental que le ha dado supremacía a la actividad racional. Pero esto no es cierto. Hay filósofos que han situado el conocimiento contemplativo o intuitivo como la forma más alta de conocimiento: Platón, Spinoza, Schopenhauer. Platón y Spinoza, en una aparente paradoja, son también filósofos fuertemente racionalistas. Spinoza y Schopenhauer, cada uno a su manera, comparten intuiciones fundamentales de la sabiduría budista e hinduista que a la vez están emparentadas entre sí por vínculos de continuidad, aunque hay también rupturas fundamentales entre ellas.

Descartes habla también de la “intuición”, que para él es un conocimiento de un golpe, evidente. Y distingue la intuición de la deducción, que es un conocimiento mediado, por razonamiento. Para que sea verdadero, el conocimiento racional debe apoyarse en la evidencia intuitiva. La famosa sentencia cartesiana, “pienso, luego existo”, expresa un conocimiento intuitivo. Me parece muy significativo que la intuición, la llegada irrefutable de una verdad primera y directa, esté relacionada en Descartes con el “sentimiento”, o mejor con la experiencia inmediata y el carácter irrefutable y dado de nuestra existencia, es decir de nuestra realidad. Hay una unión íntima, inmediata, entre intuición y realidad. La enunciación aparentemente racional del *cogito* cartesiano, “pienso, luego existo”, como si la existencia viniera después del pensamiento, es en realidad la constatación directa, la conciencia del brotar de nuestra existencia. ¡Nuestra existencia es! Y es ser y pensamiento al mismo tiempo.

Kant le dio lugar también a una instancia intuitiva del conocimiento en su estética: no “estética” entendida como ciencia o teoría de lo bello, sino como el análisis de la sensibilidad. La sensibilidad es la potencia humana que recibe el torrente de lo real en las formas interiores no conceptuales

que para Kant son el espacio y el tiempo. La sensibilidad es una facultad que para Kant no opera nunca sola, siempre lo hace en relación con los poderes lógicos del entendimiento. Por eso su división fundamental entre estética y lógica es también una separación analítica.

El conocimiento contemplativo, aunque sin relación con la sensibilidad kantiana, también aparece separado, quizá también de manera puramente analítica, en Aristóteles, que distingue entre la vida activa (nuestra acción permanente en el mundo, los intercambios humanos y económicos, el trabajo y la política) y la vida contemplativa que es la *theoria* propiamente. “Teoría” significa originariamente ver de lejos, contemplar. El misticismo cristiano medieval, que hereda la distinción aristotélica entre vida activa y vida contemplativa, hace una apología de la contemplación, y llega a encontrarse muy cerca del budismo zen en obras como la del monje anónimo del siglo XIV, *La nube del no saber*. Este tipo de conocimiento se ha cultivado en las corrientes místicas de todas las religiones y tradiciones espirituales. Se considera no discursivo, a veces se lo trata como “experiencia pura”, como es el caso de Nishida, un filósofo japonés que intentó relacionar la filosofía occidental con las principales escuelas de pensamiento japonés, incluyendo el budismo zen que él mismo practicaba. Pero no son solo las tradiciones místicas las que han intentado profundizar la experiencia del conocimiento intuitivo. En el corazón racionalista de la tradición filosófica occidental, en Descartes, en Spinoza, en Kant, se distingue y se reconoce la intuición como una forma o un momento del conocimiento. También en Montaigne, en Pascal, en Husserl, y antes que todos, en Platón.

No es mi intención profundizar en ninguno de estos lugares que menciono solo de paso. Quería solo hacer notar que nociones diversas que pueden reunirse bajo el nombre de “conocimiento intuitivo” tienen también una larga historia detrás de sí, una serie de prácticas y de textos ligados a tradiciones de pensamiento riguroso, orientales y occidentales, que han buscado el lugar de este tipo de conocimiento en la experiencia de la realidad y de nuestra mente. Y me interesa sobre todo sostener que es esta segunda forma de conocimiento, intuitivo y contemplativo, mucho más que el conocimiento racional, la que está en la fuente de la escritura creativa y del arte en general.

La escritura como lugar de la aurora

Dije que la escritura podía ser la traducción más fiel del conocimiento intuitivo. Aquí puede haber un engaño inevitable o una ambigüedad. Porque la escritura, quizá hemos tenido la experiencia, es en efecto la traducción o transcripción de algo que se encuentra o se encontró ya en alguna parte. Antes. En el mundo. Y hemos visto sin duda de qué manera la fugacidad de la experiencia inmediata de la realidad puede encontrar, a través de la escritura, una forma más estable y duradera.

Pero a lo mejor no es posible distinguir entre la experiencia inmediata de la realidad y el surgimiento de las palabras en la escritura. O mejor: tal vez es posible no hacer esa distinción.

La escritura es el murmullo de lo sensible y propicia el surgimiento de las cosas en la literatura: la luz, la sombra, las formas, el choque imperceptible de algo muy leve contra una superficie lisa o rugosa. El cielo se descuelga en la escritura misma. Los gestos se descomponen y duran de una forma que ninguna transcripción realista podría sostener o permitir. El mundo va brotando de las palabras, pero no porque estas sean entidades abstractas y vacías que se llenen de contenido, sino porque en su disposición se prestan para la aparición cercana y concreta de la materia, teñida, purificada, de tal forma que el “contacto con lo real” es devuelto a su inmediatez. La escritura no es simplemente una serie discursiva de conceptos en los que hacemos encajar la riqueza de lo sensible. Es el surgimiento de esa riqueza. La escritura misma es una aurora y no la traducción o transcripción mediada, apocada, de este conocimiento. En la escritura, tanto quien lee como quien escribe, se encuentra en un espacio en el que ya no importa ese “quien”. Las cosas mismas surgen en un instante de brillante hallazgo, envueltas en una luz sorprendente y fresca, o apagadas por la oscura belleza de lo sombrío y de lo aterrador. La indagación por la causa de las cosas se suspende. Esas cosas están ahí sin razón y sin finalidad. La escritura es así el lugar de la aurora.

Así que al escribir abandona todo lo que sabes, todo lo que crees. Entrégate a lo real. Deja que la energía misma de la realidad impregne tu escritura. Descarta opiniones, abstracciones, ideologías. El alimento de unos es veneno para otros. No te quedes con lo que sabe tu yo pequeño, no hagas caso a su pavoneo desdichado. No arañes “la realidad” para blindar tu escritura con

la supuesta autoridad de los hechos o con el pensamiento de un grupo. No le des tampoco crédito a tus “sentimientos” o a lo que crees que necesitas en un primer momento expresar. Los sentimientos reales son incognoscibles. Solo reconocemos lugares comunes afectivos y sentimentales que identificamos y reiteramos en combinaciones pobres y fatigosas. Los supuestos hechos ya los conocemos, están en la red, están en los periódicos: no reescribas. No “investigues”. El objetivo de la literatura no es reproducir los hechos, los períodos de la historia; no es reproducir discursos. No es ni siquiera incrementar el conocimiento racional. El objetivo de la literatura no es imitar a las ciencias humanas que a su vez se han dedicado a imitar a las ciencias de la naturaleza siguiendo un paradigma potente pero no siempre adecuado. No mendigues el saber que solo la ciencia puede procurar. El objetivo de la literatura es llevarnos a un estado no conceptual de asombro y maravilla en donde podemos abrirnos a otro tipo de conocimiento directo, intuitivo, no mediado de la realidad. Busca a través del trabajo y de la práctica ese estado beatífico en el que la ilusión del control caerá. Escribir se parece mucho más a meditar que a presentar informes o a cumplir con reglas de fabricación técnicas. No se parece, como se dice a veces, a un saber artesanal que es capaz de ver todo el proceso antes de que se haya cumplido, un proceso que ya conoce su objeto y lo tiene bajo los ojos de la mente, como una casa o un cesto que se va a fabricar. La escritura no es un trabajo artesanal. Los talleres de escritura no deberían tener ese nombre.

Confía en las fuerzas que te anclan a la realidad: tú mismo eres real. Esa es toda tu divinidad como artista, como ser humano. Ese es tu saber más valioso: ser real. Incrementa ese conocimiento, hazlo expresivo; intensifica tu conciencia al simplificarla, profundiza tu intuición al seguirla y ver que siempre te lleva a un dominio artísticamente más fecundo y verdadero que el de los “planes narrativos”, o como los llamen. No sigas ninguna fórmula pero obedece ciegamente a tu intuición y traduce esa obediencia en horas de trabajo. “Intuición” no quiere decir “corazonada”. No quiere decir desahogo desafiado. Por intuición no debe entenderse una percepción vaga o sentimental de la realidad. “Intuición” quiere decir permanencia en una realidad lo más liberada posible de todo conocimiento previo. De todo influjo racional. La intuición es la observación y el goce de ver las cosas brotar en la escritura.

Basta con lo que te han enseñado: son secuelas preciosas de las infinitas escuelas por las que ha transitado nuestra especie. Agradece eso pero olvídalos en el momento de escribir. Para ti es polvo. Ahora, deja surgir la visión. Describe *esto*, conoce *esto*. Este extraño *aquí*. No importa si es adentro o afuera, al final esa distinción también caerá. Haz de tu escritura un ritual que te recuerde que cada día, antes de estar extraviado en dominios de objetos abstractos y funcionales, estás en la realidad, eres parte de ella. ¿Cómo? ¿Dónde? ¡Esto! ¿Esto otra vez? ¿Esto por primera vez? Cada vez, una vez, ninguna vez. Estas son las preguntas, las exclamaciones y las ocurrencias que cuentan. Haz que la escritura te recuerde lo poco que sabes de la realidad, de eso a lo que abres los ojos cada mañana y que se sigue proyectando en las sombras largas del sueño.

Que la escritura enmiende el trato tan indirecto que tienes con la realidad en tu vida académica o cotidiana, incluso en tu vida afectiva, que nombras con lo que ha sido ya dicho mil veces y que escindes en porciones ya conocidas, separándote de un torrente anímico fluido hecho de serenidad y de espanto. Que la escritura te devuelva la serenidad, te devuelva el espanto. Que te libere de todos los lugares comunes. Los lugares comunes son apenas lugares, son los lugares empobrecidos de los que todo el impulso de conocimiento, toda presencia real se ha retirado hace mucho tiempo.

La escritura puede ser también proyecto, expresión permanente de opiniones, fatiga y desconocimiento, ignorancia disfrazada de “yo, que he vivido”. ¿Qué sabemos al nacer que olvidamos cuando estamos cerca de la muerte?

Pero la escritura puede ser también puro despertar, apertura, conocimiento de la realidad, infatigable extrañeza. La escritura está emparentada con la forma más alta de la sabiduría, el saber de lo real; porque más allá del asombro, o de cualquier reacción racional, discursiva, emocional, la escritura es dejar ser, y es ser uno con eso que es. La escritura nos pide, como un viejo maestro budista alegre y rabioso: di, si puedes, algo acerca de *esto*. Olvida *eso otro*.

El júbilo de este conocimiento es el júbilo más puro de la escritura y es la razón verdadera por la que escribimos. No escribimos para publicar

libros ni por vanidad. No escribimos para ganarnos la vida. No escribimos para cumplir planes narrativos entretenidos y de una pobreza abismal. Escribimos para conocer, para entregarnos a la experiencia de la realidad, y esa es nuestra experiencia más importante como la forma de existencia consciente que somos ahora.

Andrea Mejía

(Bogotá, 1978). Escritora y Doctora en filosofía.
Ha publicado el libro de relatos *La naturaleza seguía propagándose en la oscuridad* (2018) y la novela *La carretera será un final terrible* (2020).

CELEBRACIÓN DEL LENGUAJE EN EL POEMA

Juan Camilo Suárez Roldán

Profesor e investigador en la Universidad EAFIT de Medellín, donde coordina la Maestría en Hermenéutica Literaria

jsuarez@eafit.edu.co

Resumen

En el presente texto se intenta responder a la pregunta por el lugar epistemológico desde el cual la escritura creativa produce conocimiento y experiencia. Esta exploración hace énfasis en la valoración del discurso lírico y en una concepción del poema entendido como fiesta del lenguaje, cuyo punto de partida se encuentra en la afirmación que P. Ricoeur ha hecho sobre su apertura de sentido. Algunos de los rasgos característicos de este tipo de obra literaria, los sujetos que intervienen en ella y ciertas condiciones pragmáticas de su realización, serán hitos considerados al momento de ampliar la visión del poema como celebración del lenguaje y sus eventuales rendimientos cognitivos. Para ello se emplean ideas y glosas afines a la poética en un escrito que se vale tanto de formas propias de la lírica como de recursos ensayísticos.

Palabras clave: poética, poema, fiesta del lenguaje, celebración, apertura de sentido, discurso lírico, recepción, juego.

Abstract

This article attempts to answer the question about the epistemological place from which creative writing produces knowledge and experience. This exploration will emphasize the valuation of the lyrical discourse and the conception of the poem understood as a feast of language, whose starting point lies in P. Ricoeur's statement regarding its opening of meaning. Some of the characteristic traits of this kind of literary work, the subjects that intervene in it, and certain pragmatic conditions of its production, will be

milestones to be taken into consideration at the moment of broadening the scope of the poem to inscribe it as a celebration of language, and the possible cognitive achievements this may trigger. To accomplish this, ideas and comments related to poetics will be employed, in a text that makes use both of precepts distinctive of lyric poetry and those inherent to the essay.

Key words: poetics, poem, feast of language, celebration, opening of meaning, lyrical speech, reception, game.

*La escritura es como el escenario de una lucha
entre lo que tú quieres decir con la lengua
y lo que la lengua quiere decir a través tuyo*

Raúl Zurita

Lector atento, atento lector
espabilado y amable
observador agudo
semejante asemejador.
Has llegado al ámbito
en el que la blancura
el vacío y la sangría
cambian la condición.
Algunas palabras conservan
ilación, otras no
y tal vez solo aspiran a ser voz.
Discurren en el resplandor
y se fijan en el lecho
para la ocasión.
Importa y no importa.
Reporta no importa.
En esta caja
forma, sonido y sentido
adquieren primor tenor.

Lo que se diga aquí
suena y resuena
sin la populosa vecindad de la faena.

El silencio

espuma circundante
rompe hilera.
Impertinentes voces dibujan su parloteo
en la reserva del fragor.
Pero en la clausura, en la ronda
cada paisano lanza veras
fuera de sí
solemnes, luctuosas, felices, absurdas
o arteras.
Celebra el regreso del lenguaje en fiesta.

Canta solo
sólo canta
como sí.
Como si todos
con todos canta
como sí.

Las orillas blancas presentan el decir
y quien sale de la serie
puede no ser tomado en serio:
“se chifló”, murmuran, y hacia adentro es nos.
Y si repite
y si admite el oleaje:
“se le rayó el disco”, vos.
Danza o música sin letra, peta.
Pero sólo palabras... Loco tirapietra.
Entre cháchara y enigma pondera
quien no reconoce esta juerga.

Canta solo
sólo canta
como si todos
como sí.

Atento lector, concede el atrevimiento
la presunta validez del biografismo
y recordemos al infante solemne
que aprende señas
y bebe símbolo:
suena y resuena, populosa vecindad de la faena.
La lengua se mama en la leche
en la leche.
Y la letra con leche entra.
Y pega, didáctica suena
por la lengua sabes
el mundo hace señas.
En la leche: distancia, zapato, baldosa, brazo.
La leche con sangre entra.
Entre la concurrencia, camino al rezo, a la izada de bandera
al más allá del techo, del dicho y del himno.
La leche y la sangre letran.
Franco vuela el dicho
al sagrario, al libro, a la radio.
Lector, atento lector
mi semejante, mi hermano de tinta
insignificante significador
pasa un manojo
y elige en variopinto.

La lengua se mama en la leche
es en las cosas y siente su razón.
Observa, dice, canta y sabe
o viceversa.

Perversa viceversa persevera.
Viceversa versa sobre sí.
Sobre sí versa viceversa.
Viceversa versa sobre sí.
Canoro se levanta el pimpollo
y sin puertas canciona en lenguas.
Versa sobre sí. Ve como puede.
Ve para el dicho y con la lengua ve.
Dicha y repite.
Vuelve sobre sí. Versa sobre sí.
Vaguedad no excluye intensidad, se ha cantado.
Traza sendas, surcos, fosas: allí se versa.
Se versa en surcos
sobre sí.
¿Es sobre si se versa la pregunta?
Atento lector, americano lector
expresionado
barroco invencionado
gótico tropical decantado
plaza, parroquia y bolillo te han marcado.

Canta solo
sólo canta
como si todos.
Sobre sí.

En estas páginas se intenta
responder a la pregunta
por la naturaleza del conocimiento, por la experiencia
que se produce en el poema.

¿De qué naturaleza precisa es el conocimiento que construye el poema?

Aquí, el saber demandado
 se entiende como resultado de un obrar
 y supone instrucción.
 La lengua se mama en la leche.
 El conocimiento, así, es fruto del método.
 Y se obtendrá cada vez que se ejecuten
 de-bi-da-men-te-los-pa-sos-pres-cri-tos.
 Paso perdido, academia de baile para el simio.
 Bien, respondamos la pregunta cavilando su formulación.
 Dos términos llaman la atención
 en el cuestionamiento
 un adjetivo y un verbo: precisa y construye.
 El primero advierte una dificultad en la vaguedad, pero intuye la intensidad
 y el segundo, revela la necesidad de un proceso, de una experiencia por tanto.
 ¿Algo se conoce en el poema?
 ¿Es posible describir, reproducir
 y regular?
 Despunta el dilema: ¿se conoce aquí como se conoce en otras eras?
 Para intentarlo diremos algo sobre el poema
 y se dirá repitiendo un enunciado metafórico
 que algo revela:

En el poema
 el lenguaje
 está de fiesta.

Lo dijo Paul Ricœur hablando de otros temas
 no tan otros
 pero no se ocupaba precisamente del poema.
 Sí de un interés cognitivo
 del lenguaje
 el que permitió al estructuralismo aspirar a la objetiva
 dignidad del que observa, describe y cierra.

Al ocuparse de la lengua, del sistema, de unidades discretas
quien escribe, quien comenta
en la clausura y su potencia vela.
Habrá sentido
pero igual palabra
discurso y referencia
hay afuera.

En el segmento final de su ensayo *La estructura, la palabra, el acontecimiento* Paul Ricœur propone una manera de abordar el fenómeno del lenguaje mediante el paso del análisis de la estructura a la consideración del discurso como acontecimiento. Comenta, además, lo inevitable de la antinomia entre estos dos conceptos, como un primer momento para la activación de un pensamiento constitutivo de mayor provecho: se proyecta una concepción gracias a la cual puedan relacionarse los dos puntos de vista, una perspectiva que permita superar la visión de estas vías como procesos excluyentes de cara a una articulación complementaria de las mismas. Así resume la tarea y presenta la mediación: “Se trata, entonces, de hallar instrumentos de pensamiento capaces de dominar el fenómeno del lenguaje, que no es ni la estructura, ni el acontecimiento, sino la incesante conversión del uno en el otro por medio del discurso” (Ricœur 84).

Es procedente, así, ubicar el punto en el que la palabra, con sus posibilidades de enriquecimiento semántico, aparece en el discurso y, adicionalmente, entender la manera como el contexto será el encargado de estimular o restringir la polisemia. Este aspecto genera, en consecuencia, discursos de vocación unívoca, en los que se limita o reduce dicha riqueza, o, también, discursos con propensión a la apertura y pluralidad de sentido. En este segundo grupo encontramos las realizaciones de tipo simbólico, pero en particular a una radical, aquella que, al interior de la literatura, explota decididamente dicha posibilidad: el poema. Ricœur completa su exposición valiéndose del ejemplo del texto lírico que, por ser tal, resulta más ilustrativo. De este modo: “[...] el poema permite que se refuercen mutuamente todos los valores semánticos; más de una interpretación estará, entonces, justificada por la estructura de un discurso que autoriza la realización simultánea de las múltiples dimensiones del sentido. En síntesis el lenguaje está de fiesta” (Ricœur 89).

El lenguaje está de fiesta.

En el poema

el lenguaje, el decir, el discurso lírico

está de fiesta.

Una realización subjetiva de las posibilidades que ofrece la lengua

sin anclajes inmediatos de pertinencia

sin labor o servicio

está de fiesta.

El discurso confinado en la estructura

fijado por la escritura, en letras de molde

se expande como decir, se proyecta

hacia el mundo.

Quien lee atribuye

sobre la base de un entorno.

En el poema hay frontera

el espacio en blanco juega

como umbral de quien celebra.

Aísla para abrir otras pertinencias.

Mariano Peyrou lo sabe y lo usa para caracterizar, para indicar una potencia:

la yuxtaposición.

Y así reza: “La asignación de sentido se produce a partir de un contexto, implica que el lector imagine un contexto, por lo que si un texto remite a contextos diversos, el sentido se diluye y el lector puede tener un papel más activo, en medio de la tensión que supone no saber en qué contexto está” (Peyrou 119)

Más que diluirse el sentido se abre

y el lector celebra la intensidad posible

de cada senda.

El lenguaje está de fiesta

en el poema.

Tal enunciado, metafórico él, describe actividad.

La apertura es la festividad:

realización simultánea

de posibilidades

de sentido.

El lenguaje como el hombre, el hombre como decir feria.

En la fiesta, como en el poema, no hay un modo único.

En la fiesta, como en el poema, se pierde el compromiso con la inmediatez.

En la fiesta, como en el poema, lo otro prolifera.

En la fiesta, como en el poema, se juega.

En una ocasión varias señas.

Atención al mundo por la lengua.

No hace parte de las posibilidades serias.

Pero es serio el juego

aguafiestas el que no lo sepa.

El contexto reclama relaciones pertinentes al decir

y la fiesta suspende el rigor de la faena

su exigencia funcional, su regla.

¿Cómo hacer fiestas con palabras, Austin?

En el poema, en la fiesta

del signo al uso y de allí a la pesca.

Así se celebra.

¿Y su rendimiento cognitivo?

Es

digamos

lingüístico

ontológico

de experiencia festiva

en lengua.

Lenguaje en función simbólica.

¿Para qué?

Para decir natura y pepa.

Para redescibir.

Para sentido y trascendencia.

“La razón de ser del simbolismo es abrir la multiplicidad del sentido sobre la equívocidad del ser” (Ricœur 65)

Para...

Para atribuir

diciendo de múltiples maneras: estructura y más allá.

Para buscar sentido, dirección y representación.

Para renovar palabra

sus votos también.

Secular

así es la fiesta.

Es constitutivo de la referencia poética el momento que está dado por la función referencial disimulada o “referencia indirecta”, según Ricœur, fruto de la suspensión del valor descriptivo de los enunciados. La manera habitual de aludir al mundo y decir su verdad mediante la descripción, modo del conocimiento que persigue precisión y objetividad, se modifica en la poesía gracias al “juego complejo del enunciado metafórico y de la transgresión regulada de los significados usuales de nuestras palabras” (Ricœur 26). Este aspecto vinculado a la polisemia, señalada como potencia del lenguaje celebrativo, ahora nos permite hablar de “realidad” o de “verdad” referidas por el enunciado poético en términos que no obedecen a la coherencia lógica ni a la comprobación empírica de enunciados pertenecientes a otras manifestaciones discursivas, y que constituyen, a la luz de la lógica que estructura la pregunta formulada, un rendimiento epistemológico.

Ricœur sitúa, en tal propiedad, el prestigio de la poesía, pues demuestra su capacidad de llevar al lenguaje “aspectos de lo que Husserl llamaba *Lebenswelt* y Heidegger *In-der-Welt-Sein*” (Ricœur 27). Y, de paso, ayuda a entender la amplitud del concepto de experiencia, que en este caso va más allá de la experiencia empírica y de su representación a través del lenguaje mediante información concreta y verificable.

Para el tipo de comunicación que el poema provoca, opera también un desplazamiento de la atención habitualmente prestada al contexto y se dirige en este caso al mensaje mismo. La función referencial prima en usos del

lenguaje como el descriptivo y, por tanto, la suspensión de la relación entre discurso y realidad ordinaria, entre discurso y contexto, en favor del énfasis señalado, completa la especial conjunción de los momentos constitutivos de la referencia en el discurso poético. Ricœur lo caracteriza así: “Podríamos decir que un movimiento centrípeto del lenguaje hacia sí mismo sustituye al movimiento centrífugo de la función referencial. El lenguaje se celebra a sí mismo en el juego del sonido y del sentido” (26).

Tenemos una nueva mención a la celebración, caracterizada tanto formal como funcionalmente en relación con la referencia poética y que, además, amplía el sentido de la predicación festiva para el poema dejando ver su potencia cognitiva.

Sonido, sonido, sonido.

Só-nido, undostres, só-nido.

Difusión y contemplación:

sonido celebrativo.

La prolongación del sentido en el sonido instaaura, a su vez, la recurrencia, la vuelta sobre sí, el *versus* que, como dinámica lírica, da lugar a una recepción expectante que, además de seguir la secuencia horizontal del enunciado, activa la atención sobre la verticalidad del mismo para confirmar o defraudar lo esperado. El ciclo garantiza una mayor atención sobre el enunciado en sí y provoca un tiempo de vuelta, de permanencia y contemplación, para una acción celebrante que despliega una temporalidad autónoma y retornante similar a la del juego, propia de la fiesta.

En el siguiente poema de Mario Montalbetti es posible asimilar algo de lo dicho hasta el momento. Veamos:

El ombligo del sueño

Un pequeño automóvil ingresa al Óvalo Gutiérrez
y no sale más. Gira alrededor del óvalo, una vuelta
tras otra prendido, como un amante taciturno,
del centro del mundo. El conductor lucha contra

la centrífuga de San Isidro que intenta despedirlo
en todas sus prolongaciones. El drama es de una belleza
rarísima. Los demás conductores se hacen a un lado
y contemplan los giros infinitos. Es una ocasión
festiva: un pequeño automóvil, un óvalo cerrado,
y la persistencia de una fuerza superior a la centrí-
fuga. Hasta que el pequeño automóvil se queda
sin combustible y alcanza, lentamente, su lugar
natural de reposo. Un gran silencio cubre el óvalo.
Y luego llegan las torpes grúas rojas a llevárselo
(Montalbetti 191)

Un pequeño automóvil
discurre
como el lenguaje
cotidiano y prosaico
libre al aire
hasta su ingreso a la glorieta.
Cuando gira
especialmente cuando vuelve a girar
y cuando lo hace una vez más
y otra vez
y orbitando se fija
extravagante flujo en el surco
en ese momento
persiste en el centro mismo
del mundo mismo y de sí.
Persiste también en su vía
en el óvalo lírico
en el giro que ilumina las desembocaduras
a fuerza de aplazar una dirección
y
al persistir en el ciclo
al renunciar a la salida

llama la atención
interrumpe el tráfico rutinario
escandaliza.
La recurrencia es drama, tentativa de sentido, de vía, de despido
que se celebra al revelar diversas.
Fuerza centrípeta
belleza que apela
a la concurrencia.
Cada cual atiende
—centrifugado en potencia—
al desenlace
a la atribución
en la contemplación
de cada senda
en tensión festiva
hasta agotar
la combustión.
El gran silencio regresa
grúas al llano.
Algo se ha dicho del ser
y del ser del poema.
Quien se abandona a la fiesta
afina tensión de fuerzas.
Al menos una
de familiaridad
que centra
en el lenguaje de la tribu
y otra
de latencias
que tira hacia afuera.
Al menos una que discurre
y otra que versa.
Al menos una horizontal
y otra aérea.
El lenguaje está de fiesta.

Sucede con el cuestionamiento que comentamos algo similar a lo que acontece a Hans-Georg Gadamer cuando, al preguntarse por el modelo de conocimiento propio de las ciencias del espíritu, advierte la inconveniencia de aplicar a ellas el método de las ciencias naturales.

Al comienzo de *Verdad y método*, en la elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte, H.G. Gadamer hace que el juego le sirva de vehículo para abordar el saber humanístico, su especial condición, su posibilidad, su proceso y su rendimiento. Para el caso del enunciado metafórico, los conceptos de verdad y realidad, que rigen desde el punto de vista positivo la comprensión de la referencia, no resultan suficientes al momento de explicar el caso del lenguaje poético. De allí la importancia de acompañar, con esta, la reflexión de Ricœur en tal sentido.

Gadamer examina la acción lúdica desde una cualidad como la “seriedad” y afirma que para el sujeto no se trata de un caso serio, al menos no en el sentido en el que se acostumbra a definir de tal manera una conducta, y, justamente, es esta la razón por la cual alguien juega. Así, se ocupa del juego para, respecto de la característica aludida, señalar que: “en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada” (Gadamer 143). Estamos frente a una acción cuya especialidad no corta o anula, más bien suspende, las relaciones con la existencia activa, preocupada y ordinaria del sujeto. Por tal razón, dice Gadamer: “El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos” (Gadamer 144). De este modo, se advierte que el juego cumplirá su propósito sólo si el jugador se abandona al juego mismo. Esta clase sacra de suspensión de actividades resulta equivalente al carácter festivo que Paul Ricœur señaló para el poema, como un tipo discursivo que se hace evidente cuando el lenguaje, en su uso simbólico, es liberado del peso funcional que ordinariamente lo domina. Ahora, más general, se establece el rasgo lúdico correlativo: “la verdadera esencia del juego consiste en liberarse de la tensión que domina el comportamiento cuando se orienta a objetivos” (Gadamer 151).

Igualmente, Gadamer se pregunta por el tipo de temporalidad que más le conviene al ser estético, y para resolver esta cuestión parte del reconocimiento de una necesidad: cualquier comprensión del tiempo debe lograr continuidad.

Y si la obra de arte es juego, y su modo de ser es la representación, esta tendrá en la repetición la ocasión de seguir siendo ella misma. Por ello, afirma: “la representación se piensa y juzga como representación de la construcción misma” (Gadamer 167). Le conviene, por tanto, el carácter de reiteración de lo igual, que debe entenderse originaria, como la obra, y no como simple vuelta a una forma inicial. En el caso del poema, dicha repetición, vuelta o retorno, resulta apreciable en el hecho mismo de la condición prístina del lenguaje, su potencia original para nombrar; pero, de igual forma, esta recurrencia se asocia a la opción siempre abierta de regresar, mediante un gesto renovado, al mismo poema.

Esta es una estructura temporal que Gadamer sabe enigmática, pero que él invita a reconocer en un fenómeno afín: la fiesta. La repetición confiere periodicidad a la fiesta y permite su identificación al interior de una comunidad. Cuando retorna, la fiesta no es otra diferente ni tampoco la simple rememoración de un motivo original. “El carácter originariamente sacral de toda fiesta excluye evidentemente esta clase de distinciones, que nos son sin embargo habituales en la experiencia temporal del presente, en el recuerdo y en las expectativas” (168).

Esta temporalidad es la que Gadamer reconoce apropiada para entender aquella que rige a la experiencia artística y, del mismo modo, conviene al poema como fiesta del lenguaje.

En el texto *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos* (2010), Nelson Goodman se ocupa de los sistemas simbólicos para establecer la manera como, por medio de ellos, los hombres hacen y rehacen el mundo. La relación entre el mundo y las obras es fundamental en su propuesta y se ajusta a la dirección de enunciación, apertura, desdoblamiento y revelación que hemos seguido para entender al poema como lenguaje celebrativo.

Goodman adopta la negativa al distinguir entre lo cognoscitivo y lo emotivo como modos absolutos y excluyentes de apropiación de las obras y de la valoración de su rendimiento epistemológico. Igualmente, aclara que tan arraigada dicotomía ha generado múltiples problemas y, para evitarlos, formula un postulado sobre la experiencia estética en los siguientes términos:

En un lado situamos la sensación, la percepción, la inferencia, la conjetura, la inspección e investigación sensible, los hechos y las verdades;

en el otro lado situamos el placer, el dolor, el interés, la satisfacción, la desilusión, todas las respuestas afectivas no cerebrales, el gusto, el desagrado. Esto es una manera muy efectiva de evitar que caigamos en la cuenta de que en la experiencia estética las emociones funcionan cognitivamente. La obra de arte se aprehende a través de los sentimientos y a través de los sentidos. (Goodman 224).

Este enfoque permite “dotar de emociones al entendimiento” (224) y aplicarlo a las manifestaciones simbólicas, en particular al poema. La dicotomía razón / emoción, la proposición de estas como facultades idóneas para el conocimiento o las artes respectivamente, y su desarrollo histórico hacia una postura articuladora, se convierte así en un punto importante para la determinación ontológica del poema, de su creación, de su recepción y de su valoración epistemológica.

Pero
lengua primero.
Poema y lengua.
Juego y emoción
cargan la tinta en el jugador.
Pero pero pero
el flujo rige la celebración.

“El conocimiento que el hombre tiene del mundo está mediado por el lenguaje” (Gadamer 113)

Lo que vaya a ser
será dicho
tiende a palabra
a la acequia.

“El ser que puede ser comprendido es lenguaje” (Gadamer 567)

La poesía hace
hace ser
la potencia exploratoria del lenguaje
sílabas y sonda.

Sin el compromiso del enunciado pertinente
decimos líricamente
e incrementamos el ser
el propio y el dicho
las atribuciones posibles amplían el pasaje.
El ser dice festivamente el verso sobre sí.
La experiencia que en el sonido se extiende
yuxtapone conjuntiva nuestra fiesta recurrente.
Si el lenguaje está de fiesta
para la ocasión
basta la lengua
cruzar el umbral
soltar bocado y rienda.
Y la fiesta, se celebra.
No se confunda con el motivo o el tema
en el poema también el dolor o la pena
en estos y en aquellos tiempos
también es luctuoso canto y fiesta:

- Areitos de los indios doloridos, De las Casas en su Brevísimas relaciones (64).
- Hojas de voces migrantes, elegías de frontera, Balam Rodrigo en el Libro centroamericano de los muertos (15).
- Alabaos y gualíes, levantamientos de tumba a orillas del canto prieto.
- Masacrados sin cuenta en Cuestión de estadísticas de Piedad Bonnett (132).
- O en la Conversación a oscuras de Horacio Benavides (7).

Ante la penuria algunos se preguntan:

“¿Y para qué poetas?” (Heidegger 241)

Para officiar
la fiesta del lenguaje
la liturgia zafia y mera
y el que tenga oídos que lea
es la liturgia de leche, de tribu, de aldea

pasen, pasen
 hay umbral, no hay puerta.
 El lenguaje está de fiesta
 en el poema.
 Yo celebro.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *Ouvres complètes*. Bruges: Gallimard, 1961. (impreso)
- Benavides, Horacio. *Conversación a oscuras*. Medellín: Frailejón editores, 2014. (impreso)
- Bonnett, Piedad. *Los privilegios del olvido. Antología personal*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2008. (impreso)
- De Las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las indias*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2011. (impreso)
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1999. (impreso)
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 2006. (impreso)
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós, 2010. (impreso)
- Heidegger, Martín. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1996. (impreso)
- Montalbetti, Mario. *Lejos de mí decirles. Poesía reunida (1978 - 2016)*. México: Matadero, 2019. (impreso)
- Peyrou, Mariano. *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea*. Barcelona: Penguin Random House, 2020. (impreso)
- Ricœur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. (impreso)
- Rodrigo, Balam. *Libro centroamericano de los muertos*. México: FCE, ICA, INBA, 2018. (impreso)

Juan Camilo Suárez

(Medellín, 1972). Doctor en Humanidades. Ha publicado artículos académicos y poemas en diversas revistas y libros colectivos, así como el poemario *Ladran perros* (2020). Tonadillero de los grupos Bajotierra y Parlantes. Actualmente es profesor e investigador en la Universidad EAFIT de Medellín, donde coordina la Maestría en Hermenéutica Literaria.

ALGO SE MUERE, PERO NO ES PARA SIEMPRE

María Paz Guerrero

Literata de la Universidad de los Andes, Máster en Literatura Comparada de la Universidad de la Sorbona Nueva, París. Actualmente cursa un doctorado en Teoría de la Literatura en la Universidad de Zaragoza. Trabaja como profesora de tiempo completo en el departamento de Creación Literaria en la Universidad Central.

guerreromariapaz@gmail.com

Resumen

El interés de este ensayo es rastrear el recorrido de una experiencia singular en la que se puede identificar la manera como la escritura lleva a construir conocimiento. Se piensa la manera vergonzosa, débil y temblorosa —frente a los requisitos de la académica— como se desarrolla la escritura personal en el medio de los estudios literarios. Se expone la particular manera como un escritor aborda la lectura: no para interpretar un texto, sino para desencadenar un tipo de lenguaje. Se desarrollan, luego, diversas formas de escritura, a partir de fuerzas que atraviesan la lengua, como la de repetir, babear o dudar. Se citan escrituras expandidas: un dibujo del poeta Henri Michaux, un fragmento de un poema de Antonin Artaud escrito en un lenguaje sonoro inventado por él. Lo anterior constituye un corpus de fragmentos que ponen en evidencia de qué manera la materialidad de la lengua construye tipos de pensamiento balbuceantes, interrumpidos, circulares. Se busca que el lector se detenga en lo que está leyendo, lo relea y se reconfigure como lector-creador, en la medida en que no se elabora un sistema ni se encadenan categorías. Se quiere producir la experiencia —en el cuerpo y la respiración de quien lee— de la aparición del pensamiento en la lengua poética, como un pensamiento vivo.

Palabras claves: babear, dudar, repetir, Antonin Artaud, pensamiento vivo, academia, ensayo, poesía.

Abstract

The purpose of this essay is to trace the path of a particular experience along which one can identify how writing leads to knowledge building. One can ponder how personal writing is developed in the realm of literary studies as a shameful, weak and unsteady practice vis-a-vis the requirements of academic practice. The particular manner in which a writer approaches reading is exposed, not to interpret a given text but rather to unleash a type of language. Several forms of writing are then developed based on forces that drive the language, such as repeating, drooling or doubting. Some expanded writings are also cited: a drawing of poet Henri Michaux, and a fragment of a poem by Antonin Artaud, written in the resonant language invented by him. The above constitutes a corpus of fragments that shows how the materiality of language builds certain types of babbled, interrupted, circular types of thinking. The aim is for the reader to stop and face what he is reading, read it again and reconfigure himself as a reader-creator, inasmuch as he avoids the formation of any system and the inter-linking of categories. The intent is to create the experience - in the reader's body and breathing - of the emergence of thought in the poetic language, as a living thought.

Key words: drool, doubt, repeat, Antonin Artaud, living thought, literary studies, essay, poetry.

*

Pensemos en una persona promedio. Nos interesan las personas que no se destacan en nada, nos importan los que se ponen rojos si les preguntan algo, los que viven nerviosos, los que ya están dejando de fumar pero no logran dejar de fumar, nos interesan los que van a todas las clases porque saben que la matrícula es cara, los que toman notas de todo lo que dice el profesor.

Esas personas se encuentran a sus profesores en las calles, les da taquicardia, se les acercan a saludarlos —porque qué gran maestro, me enseñó a leer poesía—, con las manos sudorosas, pero los profesores los miran con cara de que no saben, no los reconocen, no se saben sus nombres.

Esas personas van a academias en donde entienden textos cada vez más elaborados. Estudian, sin cesar, estudian. Se concentran. Llenan cuadernos. Pasan las materias, pasan los exámenes de admisión.

Tienen computadores, *coachs* por YouTube, acceden a bibliotecas *online*, bases de datos. Leen revistas, van a congresos, a coloquios, a simposios, compran libros, revisan tesis, escuchan conferencias, tienen hambre, compran atún, un atún enlatado con vegetales.

Tienen tiempo de leer. Por angustia. Por frío.

Nadie ve nada. Nadie quiere nada. Nadie es nada. Todo está infinito. Todo ha perdido todo. Todo es todavía un derrumbe. Todavía hay carreteras. Aún hay algo. Aún hay agua. Aún algo.

Tenemos tiempo de leer porque escogimos leer. Y nos sentamos. Y nos preparamos para leer. Es lo único que tenemos, leer. No tenemos calles pavimentadas, no tenemos presidente, no tenemos canasta familiar, no tenemos aulas de clase con quince alumnos, no tenemos tres comidas al día. Solo tenemos unos libros.

Una flor se abre, pero es flor oscura. Y huele a flores. A florero.
Soy flor rosa. Soy flor rosa abierta.

Uno se pone a escribir en su diario, en su libreta eso que siente, a mano, con punta fina de colores, y flor, pétalos olorosos, pone pájaros, trae trinos, mañanas, trae luz, trae un cielo abierto, unos árboles olorosos, no, unos árboles en otoño, porque qué melancolía, porque qué distancia, porque es otoño afuera de la biblioteca, las hojas caen ocre, *les feuilles mortes se ramassent à la pelle*, el ocre es el mundo, el alma vuela.

Uno lee —con voz temblorosa— ese ocre mundo leve triste a amigos cultos que también leen, resumen libros, entienden textos complicadísimos. Uno vuelve a sudar y ellos también leen, componen esas frases largas, o medianas.

Todos nos leemos.

Se toma tinto hasta producirse una hernia hiatal. Se tiene un ardor. Se arde como en la paila de los fritos de la casa. Se inflama el esófago. Se pone rojo o rosado, no se sabe, porque no se puede ver el propio esófago. Solo se imagina.¹

Se hacen exámenes. Le meten un tubito por la garganta. El tubito está esterilizado con líquidos mata bacterias, guantes, tapabocas. Tener tiempo para hilar frases. Pagar recibos, se acabó el jabón de la loza.

Se va a trotar, se tiende la cama, se lava la loza porque se compró jabón, se medita. Se abre el libro, se ven los párrafos.

Se está en la piel, se está en todos los poros, en las bolsas de agua del pecho, el ardor hiatal, se está frágil, como que se llora aquí y allá, se sabe que la noche oculta cosas, se han escuchado las alas de ángeles ignotos, se ven las agujas del tiempo, se eriza la eternidad. En las pupilas. Se lee a Roberto Bolaño. Se lee algo que se burla de uno. De uno. No hay luces, ni cielos.

Se tienen cuadernos de pupilas, noches, ángeles, tiempo, muerte —aunque no se tenga ni idea de la muerte—, pero la muerte, siempre, siempre, llega a los cuadernos.

Se dicen cosas. Siempre. No se para de decir cosas. Nada para, nunca. Es posible que algo se suspenda, se quede callado, pero ese silencio no es para siempre. Algo se muere, pero no es para siempre. El tiempo está repleto de cosas que se dicen. El tiempo no alcanza a deshacerse del todo de todo lo que se dice. El tiempo se hincha como una hernia. El tiempo es rojo o rosado, no se sabe.

Se oculta todo eso. Pero debajo del colchón, con vergüenza, con profunda vergüenza. Se tiene un órgano debajo del colchón. Un órgano propio.² Lloroso. Implora cosas. Implora y se duele. Se envidia a quien sí lo puede, a quien sí puede la redondez de la imagen. Se le lee y se le envidia.

¹ “Podemos reducir el alma a una madeja de vibraciones. [...] Saber que hay una salida corporal para el alma [...]”. (Artaud 137)

Se tienen crisis. Profundas crisis. Se tiene el estudio, las clases. Se piensan líos académicos, temas, conceptos, argumentos, se leen textos cada vez más y más complicados.

Se pierden los cuadernos, se resecan, se quedan sin agua, se pudren.

De qué vamos a vivir. De enseñar a pensar, a redactar, a debatir, a organizar, a pulir.

Vamos a leer poetas adoloridas, en silencio, para llorar. Vamos a ocultarnos. Vamos a encerrarnos a sentir. Poetas retoñadas de úteros.

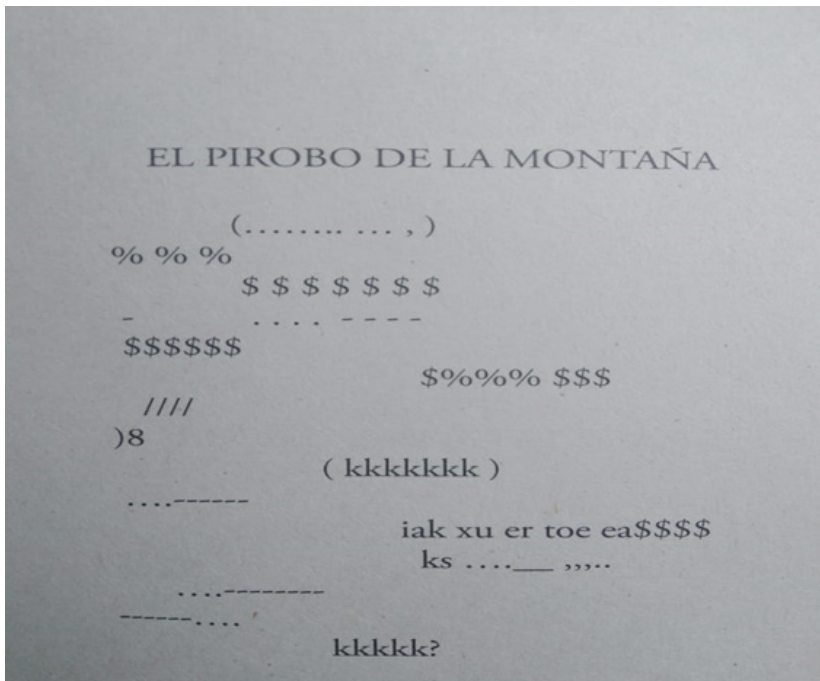
Vamos a decir algo sobre un tipo de escritura que nos arranca algo. Uno lee y le arrancan cosas. Uno queda menos cuando uno lee algo. Se disminuye, se erosiona. Uno se derrumba. Y que nadie pase. Por horas.

Vamos a decir algo sobre esa escritura que nos despierta. Vamos a entender.

Vamos a entender. Vamos. Vamos a ver de qué manera esa escritura usa cosas y las combina y las hace especiales.

² “Tomar consciencia de la obsesión física, de los músculos rozados por la afectividad, equivale, como en el juego de las respiraciones, a desencadenar esa afectividad potencial, dándole una amplitud sorda pero profunda, y de una inusitada violencia” (Artaud 141)

Una escritura que nos dispara balazos de año nuevo:



(Velandia 63)

Leer una frase y la que sigue y algo más, otra más y una flor se abre, un sol se abre, una rosa se abre. Leer para hacer floreros. Arreglos. Salgo a comprar flores.

Siento dolor y me lleno de agua.

Siento angustia y aleteo.

Siento ira y quiero decir.

Siento una flor abierta.

Estoy leyendo, algo se quiebra.

Me chupo las palabras.

Me pesa un pedazo de hierro.

Siento sueño y se riega una. Se apaga otra.

La flor dura porque hijos flores.

Hijos rosas.

Hijas rosas rojas.

Pero rosadas.

Pero tacones.

Pero barba.

Pero escribo. Un taller de escritura porque quiero ser poeta.

Encarnar el pensamiento:³

Morirse un día de estos sin haber pensado.

Algo puede ser leve alguna vez.

³ “Nosotros creíamos que habíamos encontrado algo nuevo. Nuevo tal y como lo concebimos. Lo novedoso, para nosotros, es la posibilidad de trabajar una fuerza. Habíamos encontrado, para este texto, la necesidad de empobrecerlo. Queríamos vaciar cada cosa, queríamos, de veras, preparar una entrada: huevos de codorniz con salsa rosada. Pero por una razón. Queríamos ponernos a descascar esos huevitos diminutos de codorniz que no se dejan quitar su piel con facilidad. A uno le salen ampollas en esa actividad. En fin. Estábamos trabajando esa necesidad de vaciar cuando nos topamos con que nada es nuevo nunca. Nada, nunca. A continuación, un ejemplo de aquello que encontramos en el proceso mismo de construcción de este texto: la lengua de Gertrude Stein. Esto nos hace pensar: ¿si no hay nada nuevo ya, nada, nada? Tal vez somos una sucesión de fuerzas, una sucesión de cuerpos que se repiten en sus producciones de fuerzas. Me produzco este cuerpo, este preciso cuerpo: “Uno estaba bastante seguro de que siendo uno estando viviendo había estado intentando en gran parte estar seguro de que estaba equivocado haciendo lo que estaba haciendo y entonces cuando no pudo llegar a estar seguro de que había estado equivocado haciendo lo que había estado haciendo [...]”. (Stein 9)

*

Tener miedo de no tener una idea. Tener miedo de no poder tener una idea. Tener miedo de tener que tener una idea en un espacio dado en el que algunos son reunidos porque es prometedor el horizonte de posibilidad de que haya ideas. Comprometerse, entonces, a participar en ese espacio en el que se espera, con razón, un horizonte común de producción de ideas. Tener un horizonte porque se vive en el piso 1101 y la terraza es más grande que el apartaestudio. Tener miedo de haber adquirido el compromiso de participación en ese espacio común de producción y de su consecuente diseminación en otros espacios de producción de ideas del tipo de ideas que han sido determinadas por un comité de personas llenas de ideas. El horizonte muestra sistemáticamente atardeceres. Se mira hacia ese horizonte y no deja de verse una puesta de sol. A todas horas una y otra y una más. Usted quiere borrarlo, no puede. Usted quiere poner otro fondo, no lo dejan. Hay, de manera sistemática, sin juicio, sin rodeo, un atardecer. Un horizonte, en nuestro cerebro constituye, de esta manera, por la sumatoria de experiencias que se acumulan en la retina del ojo, un atardecer. Ahora bien, nos ha sido solicitado, muy amablemente, con tanta paciencia, tener una idea para un horizonte. Nosotros leemos idea y nos volvemos una bola toda compacta de miedo. Luego leemos horizonte y nos ubicamos por asociación tímida e irrefrenable de sensaciones en ese lugar, tenue lugar, molesto, nostálgico lugar, de la puesta del sol. Una idea que aparece con su condición. Así las cosas, toda idea tiene un hueco.⁴

⁴ “¿Qué extraemos de lo precedente, si no (con el debido respeto) cierta estupidez de Sócrates? ¿Qué idea es esa de preguntarle a un poeta lo que quiso decir? ¿No es acaso evidente que si él es el único que no puede explicarlo es porque no puede decirlo de otra manera que como lo ha dicho [...]? Y de allí deduzco también la certidumbre de la inferioridad de Sócrates con respecto a los poetas y a los artistas —y no su superioridad—. Porque si Sócrates en efecto es sabio en la medida en que conoce su ignorancia y solamente sabe que no sabe nada, y en efecto Sócrates no sabe nada (salvo esto), el poeta y el artista saben en cambio por lo menos lo que han expresado en sus obras mejor trabajadas. Lo saben mejor que aquellos que lo pueden explicar (o pretender hacerlo), porque lo saben *en sus propios términos*. Por otra parte, todo el mundo lo aprende en esos términos y lo retiene fácilmente en la memoria”. (Ponge 38)

Toca inflamarse para escribir.

Tener labio gordo. Toca insistir para escribir.

IN-SISTIR

Toca sistir con demasiado in.

Toca in.

In-ternet.

In-molar

In-terrumpir

In-troducir un

In-secto en el

In-testino del

In-

El in es un martillo que clava la puntilla. El sistir cuelga el cuadro.

El lenguaje está cansado.

Escribir es una línea, es un hilo.

La pregunta que nos ocupa hoy. ¿De qué manera podemos cuantificar la vida? Es decir: ¿en qué medida logramos construir sistemas de medición de la vida que piensa?

Se entiende. Se lee para entender. Un montón de palabras dicen algo sobre otra cosa. Porque no dicen la misma cosa sobre la cosa de la que hablan, dicen algo diferente, un excedente, un añadido, un adorno, un pesebre con praderas de vacas, cabras, ovejas, lagos de papel aluminio que recubren un tercio de la sala –ya no se puede entrar a la sala–. Ella se lleva una maleta que rompe las porcelanas puestas en las mesitas que quedan debajo de los óleos, bodegones, paisajes colgados sobre papel de colgadura de doble estampado, cojines forrados y muebles tapizados, por ella misma. El batido de guayaba. Un nuevo cuerpo del primero de diciembre al quince de enero. Un cuerpo que debe cuidar que las ovejas no se caigan, aunque estén pegadas con silicona. Todo, todo lo hizo con sus propias manos, con recetas, todo con las manos. Las únicas manos.⁵

⁵ “Presencia, presencia, es la primera palabra que llega ante un cuadro de Bacon. ¿Es posible que esta presencia sea histórica? El histórico a su vez es aquel que impone su presencia, pero también aquél para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, y que le da a casa cosa y comunica a cada ser este exceso de presencia”. (Deleuze 57)

Todavía es posible pensar,

Un ínfimo cuerpo

Un soplo Soplar

Silencio

Ir a espacios de arte

Conversar con seres humanos

Alcanzar a leer algunas cosas

Querer algo Alguien

Cuidar algo

Amar y que te rompan todo

Equivocarse todo

Pedir perdón

No poder volver a hablar

con alguien

Porque duele

Por irracionales

Porque se quiebran

Porque se es definitivo

No aguantar un roce

Estallarse

Enconcharse

Definitivamente

Escribir poemas

sobre erizos

Tener sueño

Poder desacumular

Mudarse

Desalojar

Desplazarse

El mundo es

El fin del mundo

ser envidioso con todas

las tripas

estar ansioso

soñar muy duro

como la realidad

que llegue

ver el mundo arder

ver los animales arder

ver la selva arder

leer con otros cuerpos

inflamar

inflamarse

leer filósofos

no se sabe a qué hora

no se tiene beca

encontrar un texto

un discurso una persona

una idea

que abre	querer hacer
que dan ganas	líneas
se han pensado tanto	trazar
y no se sabe	hacer algo leve
porque ya	poder no destruir algo
se dijo	todo parece simple

NOS DIJERON QUE NO SERVIMOS PARA ESTO

*

Vamos a escribir, pero es difícil. Toca mucho. Toca mucho ruido. Toca repetir, pegar, machacar el teclado, toca un teclado con letras más grandes, toca mandar hacer esas letras.

Tocar el piano como un ciego que aletea, furioso.

Toca cantar como una actriz. Para escribir, oh, saca tu colorete.

Vamos a escribir. Toca rugir. Volver a repetir. Para escribir toca repetir todas las frases, todos los sonidos, decirlos dos veces, dedecicirrrrloslos dosdos vevecscscs. Se demora. Como cocinar, lavar, cocinar, lavar, cocinar, lavar.

Vamos a escribir. Toca repetir. Repetirse, hacer listas, enumerar, sacar palabras, picarlas, untar las palabras.

Uno produce un pensamiento lento. Se llega a cero.

Pensar repitiendo todas las sílabas. Duplicar cada cosa que se dice:

Vamos a escribir. Toca volver a decir lo mismo. Yescucharlomismo.

El tipo de pensamiento que se produce al escribir es un pensamiento de este tipo:

Si vo pa la trocha
no pa la cima
no llego a la trocha
si pa la cima vo

No vo a buscá agua
vo a buscá la seca
no llego a la seca
si a buscá agua vo

Si a buscá agua vo
no llego a la seca
no llego a la trocha
si pa la cima vo

Si mañana me vo
si mañana me vuelva
si acaso vaya
si no. (Velandia 24)⁶

⁶ “En el teatro tal como lo concebimos aquí el texto es todo. Por supuesto, se acepta definitivamente, y es algo que se trasladó a los hábitos del pensamiento, que tiene el rango de un valor espiritual, que el lenguaje de las palabras es el lenguaje fundamental. Pero aun desde el punto de vista occidental, es preciso admitir que el habla se ha petrificado, que las palabras, todas las palabras, están congeladas, entumecidas en su significación, en una terminología esquemática y restringida. (...) Todo lo que se refiere a la enunciación particular de una palabra, a la vibración que pueda propagar en el espacio, se les escapa, y todo lo que ese hecho es capaz de añadir al pensamiento”. (Artaud 124)

*

Para escribir toca, ante todo, babear.

Vamos a babear. Intensivamente:



(Michaux)

No es fácil.

Babear.⁷

Ni derretirse.

Vamos a hacer un párrafo lleno de sujetos verbos predicados conectores ideas que se relacionan las unas con las otras y constituyen un asunto muy provechoso. Una cita completa que haga referencia al poeta belga Henri Michaux que se dedicó a hacer experimentos con mescalina y escribió un libro *Miserable milagro* que deja pruebas de cómo es la escritura bajo esos estados, unas pruebas babosas líquidas llenas de flujos. Un poeta que escribe y pinta: que traza.

Vamos a babear.

Queda todo untado.

Vamos, entonces, a limpiar.

Cuando uno escribe, uno, ante todo, limpia.

Ante todo, limpia. Y repite todo, de nuevo.

Babear es fácil. Por supuesto.

Porque sí. Es natural. La baba es algo que está en uno, siempre. No es posible perderla. Es realmente sencillo. No hay que aprender. El asunto, de nuevo, es saber cómo se puede lograr medir, cuantificar, tasar, estudiar, definir, detener, arrugar esa baba.

Pero limpie, mija, deje todo limpio.

Vamos a escribir, es decir, a limpiar, nada de babear.

O se derrite o no hay texto.

⁷ “Lo importante es tomar conciencia de esas localizaciones del pensamiento afectivo”. (Artaud 141)

Tenga paredes blancas. Hartas paredes blancas. Váyase a un espacio que tenga muchas paredes blancas. Que uno sienta. Que uno no pueda más. Que uno necesite. Pero de verdad. Uno no sabe qué siente. Uno necesita cosas, necesita dormir, ir al baño: uno es su fisiología.

Aprender a necesitar fisiológicamente, como un mal de estómago en un trancón.

Es necesario necesitar necesitar.

Necesitar se parece a un cuarto con ventana y todas las paredes blancas. Un escritorio. Un florero. Un colchón. No hace tanto frío, aunque sí. Siempre hay frío.

No es fácil necesitar.

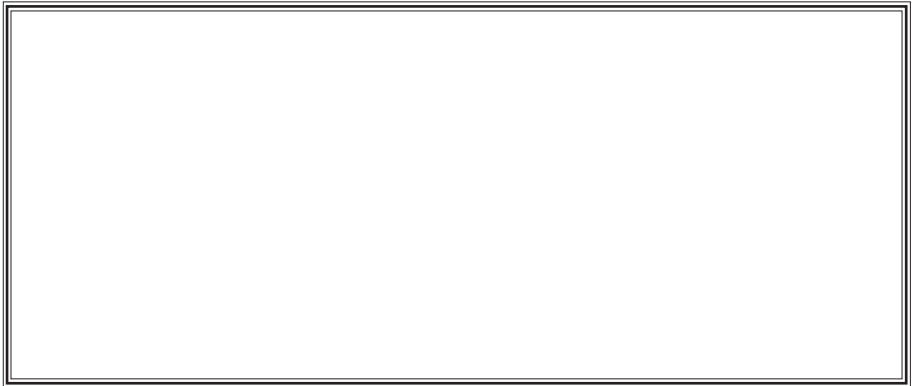
Es difícilísimo.

Un deseo. Tener un deseo.

Que algo importe alguna vez. Como si tuviéramos que trastear una mata que está a punto de morir desde Cota hasta Bogotá, en un carro, en las piernas, y se riega la tierra, pero hay que llegar a la casa y ubicarla donde sea que le dé luz.

*

Tener paredes blancas y un deseo. Como esas ganas de ir al baño.
Así.

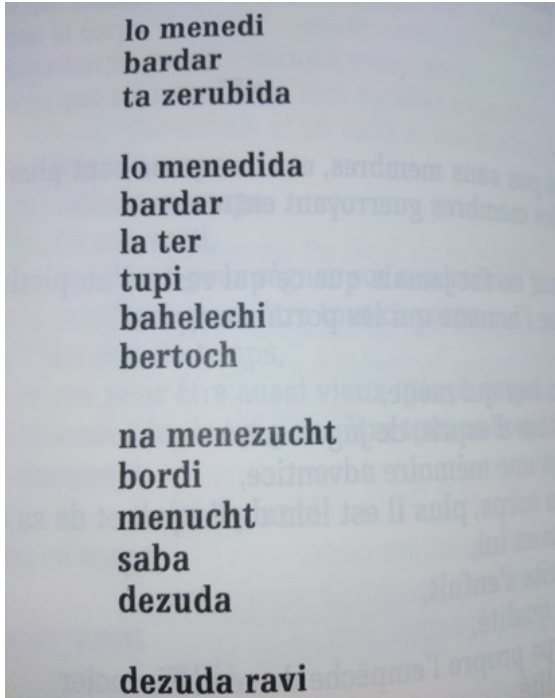


(He acá dibujado el tipo de pensamiento que produce la escritura: ¿cómo más hacerlo visible?)⁸

⁸ “Desde otro punto de vista, la cuestión de la separación de las artes, de su autonomía respectiva, de su eventual jerarquía, pierde toda importancia. Porque hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas”. (Deleuze 63)

Para escribir uno tiene que resistir.

Para resistir hay que gritar. ¿Pero cómo gritar en una ciudad?⁹



(Artaud, *Oeuvres* 1336)¹⁰

⁹ “N.B. —Nadie sabe ya gritar en Europa, y muy especialmente los actores en trance. Esa gente que no sabe más que hablar y que ha olvidado que en el teatro tenía un cuerpo, olvidó también el uso de la garganta. Reducido de manera anormal, el gáznate ni siquiera es un órgano, sino una monstruosa abstracción que habla: en Francia los actores no saben más que hablar”. (Artaud, *El teatro* 144)

¹⁰ “Sufro de una espantosa enfermedad de la mente. Mi pensamiento me abandona, en todos los niveles. Desde el simple hecho del pensamiento hasta el hecho exterior de su materialización en palabras. Palabras, formas de frases, direcciones interiores del pensamiento, simples reacciones de la mente, estoy en constante búsqueda de mi ser intelectual. De modo que *cuando puedo atrapar una forma*, por imperfecta que sea, la fijo, por temor a perder todo el pensamiento”. (Artaud, *Textos* 60)

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *Oeuvres*. París: Gallimard, 2007. (impreso)
- Artaud, Antonin. *Textos escogidos*. Buenos Aires: Cántaro, rescates, 2007. (impreso)
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014. (impreso)
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2016. (impreso)
- Michaux, Henri. *Abstract composition par Henri Michaux*. N.d. Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. *Wikimedia commons*. Web. 1 de junio 2020.
- Ponge. Francis. *Métodos*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2000. (impreso)
- Stein Getrude *Retratos*. Barcelona: Tusquets. 1974. (impreso)
- Velandia, Edson *Cancionero Rasqa*. Bogotá: Volcán ediciones, 2015. (impreso)

María Paz Guerrero

(Bogotá, Colombia). Es autora de los poemarios *Los Analfabetas* (La jaula publicaciones, 2020) y *Dios también es una perra* (Cajón de Sastre, 2018), y de la selección y prólogo de *La Generación sin Nombre; Una antología* (Universidad Central, 2019) y del ensayo *El dolor de estar vivo en Los poemas póstumos de César Vallejo* (Universidad de la Andes, 2006). Sus poemas aparecen en las antologías “Pájaros de sombra”; “Diecisiete poetas colombianas, 1989-1964” (Vaso Roto, 2019); “Moradas interiores” y “Cuatro poetas colombianas” (Universidad Javeriana, colección de poesía, 2016). Su poemario *Dios también es una perra* está traducido al inglés, *God is a Bitch Too*, (Ugly Duckling Press, Nueva York, 2020).

EL CORAZÓN EN LA PÁGINA

Betina González

Actualmente es profesora e investigadora en la
Universidad de Buenos Aires.
betinagonzalez@gmail.com

Resumen

La emoción es el hecho misterioso del acto creativo. Quizá incluso es la responsable de la supervivencia de la ficción escrita. No es, sin embargo, un tema frecuente en los tratados de escritura o en los de festivales literarios. Tampoco es bien visto por la crítica, a la que *los asuntos del corazón* le resultan sospechosos. Pocos escritores suelen referirse directamente al tema, lo cual es sorprendente dado el rol que ocupa en la escritura y la lectura. Una de las razones por las cuales no se habla de la emoción en relación con la literatura es la confusión con “lo sentimental”. Lo sentimental, lo emotivo, ¿por qué suelen ser dimensiones tratadas con sospecha? ¿Cómo narrar lo emotivo? ¿De qué modo lo emocional en el relato construye formas determinadas de experiencia lectora? La escritora de ficción, en su tratamiento de la emoción se enfrenta al problema de la representación, una cuestión que la poesía, por ejemplo, no necesita resolver ya que, por definición, es una forma autorreferencial y, por eso, puede confiar toda la fuerza cognitiva y vital de la emoción a la imagen. La narrativa, en cambio, debe trabajar la emoción en el entramado representacional, ocupándose de la paradoja de narrar aquello que justamente no es narrable, pues todas las emociones son conocidas solo en tanto son experimentadas. Esto es obvio cuando pensamos en los sustantivos abstractos que usamos para nombrar las emociones: no hay representación posible de “la esperanza”, “el amor”, “la envidia”, tan solo podemos representar gente esperanzada, enamorada

o envidiosa. En esas representaciones, la narrativa demuestra toda su pertinencia cognitiva y su actualidad: es quizás la única forma textual que nos permite compartir, comprender y a la vez conservar el misterio asociado a las emociones humanas.

Palabras clave: emoción, sentimental, acto creativo, crítica, policía literaria, encantamiento, representación.

Abstract

Emotions are the mysterious fact of the creative act. Perhaps they are even responsible for the survival of written fiction. They are not, however, a frequent theme in writing treatises or in literary festivals. Nor is it well regarded by critics, to whom the matters of the heart are suspicious. Few writers often refer directly to the subject, which is surprising given the role it plays in writing and reading. One of the reasons why emotion is not discussed in relation to literature is its confusion with the concept of sentimental writing. How do we narrate the emotional? How does the emotional in a fiction story build specific forms of reading experience? In her treatment of emotion, the fiction writers faces the problem of representation, a question that poetry, on the other side of the literary spectrum does not need to face since, by definition, it is a self-referential form and, therefore, it can trust all the cognitive and vital force of emotion to the poetic image. Narrative fiction, on the other hand, must work the emotion within a representational framework, dealing with the paradox of narrating what is just not narrable, since all emotions are known only as long as they are experienced. This is evident when we think of the nouns we use to refer to emotions: there is no possible representation of “hope”, “love”, “envy”, we can only represent hopeful people or jealous people or people in love. Literary fiction is perhaps the only textual form that allows us to share, understand (and at the same time preserve) the mystery associated with human emotions.

Key words: Emotion, sentimental, creative act, critics, literary police, enchantment, representational framework.

La emoción es el hecho misterioso del acto creativo. Quizás por eso no es un tema frecuente en los tratados de escritura o en los de festivales literarios. Tampoco es bien visto por la crítica, a la que los asuntos del corazón le resultan sospechosos. Y he encontrado pocos escritores que se hayan referido directamente al tema, lo cual es sorprendente, dado el rol que ocupa en la escritura y la lectura. ¿Acaso no está la emoción en el impulso que nos mueve a la página, que nos compele a narrar aquello que vivimos o imaginamos? Yo, al menos, estoy convencida de que así es. Si examino las razones por las que abandoné un texto que no funcionaba, me doy cuenta de que la mayoría de las veces la idea narrativa a la que estaba tratando de dar vida estaba despojada de su componente emocional. Tenía pensado el mundo, los personajes, incluso lo que iba a pasarles, pero no tenía idea del porqué de sus acciones, del nudo de sentimientos, afectos y sensaciones que los movía a hacer las cosas que hacían.

La emoción en ficción —en su sentido más primario, etimológico, de “movimiento”¹— es tan importante que la encontramos en los tres puntos del proceso creativo: en la autora, en el texto y en la lectora. Es una corriente subterránea que atraviesa esos tres puntos. En parte, creo, es la responsable de la supervivencia de la ficción escrita, a pesar de que tantas veces se haya anunciado su muerte. La emoción que produce la lectura no se compara a ninguna otra que yo conozca: es un movimiento de la mente que es difícil de definir o de localizar. Vladimir Nabokov lo pensaba como un estremecimiento, una corriente en el espinazo. Para mí, ocurre como un vuelco o un salto del corazón en el pecho: esos momentos en que una palabra cae en la otra y redobla un latido del texto; o esos otros, en los que saltamos de una escena hacia su consecución inesperada. Nabokov escribió sobre esto, aunque no de manera sistemática, pero nos dejó una descripción muy acertada del proceso completo que comienza con la autora y se completa cuando el libro llega a la lectora:

¿Cuál es el auténtico instrumento que el lector debe emplear? La imaginación impersonal y la fruición artística. Tiene que establecerse, creo,

¹ La palabra emoción viene del latín *emotio, emotionis*, nombre que se deriva del verbo *emovere*. Este verbo se forma sobre *movere* (mover, trasladar, impresionar) con el prefijo e-/ex- (de, desde) y significa “retirar, desalojar de un sitio, hacer mover”. Me gusta recuperar esta acepción en la que la emoción es una fuerza que saca al sujeto de su estado habitual. El verbo *movere* da en latín una familia de prefijados y derivados como “*conmover*” (“mover o ser movido con el otro”) otro verbo importante para el proceso de escritura-lectura.

un equilibrio armonioso y artístico entre la mente de los lectores y la del autor. Debemos mantenernos un poco distantes y gozar de este distanciamiento a la vez que gozamos intensamente —apasionadamente, con lágrimas y estremecimientos— de la textura interna de una determinada obra maestra. Por supuesto, es imposible ser completamente objetivo en estas cuestiones. Todo lo que vale la pena es en cierto modo subjetivo. (Nabokov 18)

Creo que una de las razones por las cuales no se habla de la emoción en relación con la literatura es que con frecuencia se confunde con “lo sentimental”. Es una distinción importante. Hay toda una policía del pensamiento destinada a detectar aquellos textos donde el autor ha dado rienda suelta a ese pecado. Un texto sentimental es aquel en el que la emoción está en la superficie —generalmente en los adjetivos, en las frases declarativas de los sentimientos y en el habla de los personajes—. En ese sentido, el texto sentimental contradice la idea fundamental de la ficción literaria que tan bien expuso Flannery O’Connor en sus ensayos: explica en vez de narrar, enuncia estados de ánimo en vez de mostrarlos en las acciones de los personajes, todo está declarado y por lo tanto, nada debe poner de su parte la lectora. Paradójicamente, a pesar de ese exhibicionismo sentimental en la superficie textual, los ojos de la lectora se deslizan por la página sin ese estremecimiento de la espina dorsal, ese salto o caída del corazón que produce la buena ficción.

La autora de un texto sentimental en este sentido es muy insegura: desconfía de la capacidad de su propio instrumento —el lenguaje— para contar lo que tiene que contar. Desconfía también de la potencia de su historia. Por eso se escuda en palabras que no convienen a lo narrado. Y por último, desconfía de la lectora y su capacidad de comprensión. El autor de un texto sentimental es efectista. Busca, sobre todo, conmover y hacerlo rápido, sin haber hecho antes el trabajo de pasar por el tamiz de la ficción —el armazón de la trama— esa emoción que con tanta urgencia quería llegar en su estado brutal y primario a la página. De ahí que Horacio Quiroga, al igual que antes los escritores románticos europeos, aconsejara no escribir “bajo el imperio de la emoción” sino habiéndola dejado morir para evocarla luego.

En ese sentido, el texto sentimental es complaciente: se complace en su descarga emocional y del otro lado no espera más que empatía. En contra-

posición, la buena literatura quiere tanto ser comprendida como no serlo, arriesga el malentendido, el sobrentendido y la incompreensión. Arriesga, en definitiva, el sentido, que es elusivo, siempre abierto, siempre negociado con y habilitado por la lectora. El texto sentimental no es un texto deseante en términos de Roland Barthes.² Expulsa a la lectora. Es una carta del yo a sí mismo, un juego cerrado, “nada más que esa espuma del lenguaje que se forma bajo el efecto de una simple necesidad de escritura” (12).

Entonces, quizás con justa alarma, llega la policía literaria y sanciona a este tipo de textos, a tal punto que algunos escritores noveles se retrotraen al mínimo expresivo que el lenguaje habilita por miedo a caer en el pecado de lo sentimental. He visto con frecuencia este miedo en mis alumnos. Siguen, o creen seguir, los preceptos del “buen novelista” contemporáneo, los que recetan las reseñas que ensalzan la prosa “despojada”, “eficiente”, “medida”, “precisa”. Sin embargo, la ficción, como cualquier arte, carece de recetas y una prosa despojada (concediendo que algo como eso exista) no garantiza nada. No es en la ausencia de adjetivos, de imágenes o de riesgos que el escritor combate el peligro de lo sentimental. Quienes optan por una prosa sin riesgo olvidan ese impulso oscuro y arrollador que debería ser la razón número uno para narrar. Porque el autor que no arriesga el corazón, no arriesga nada, por más que se esfuerce en una vana arquitectura de la mente.

Para entender mejor esta distinción entre “lo sentimental” y la emoción que debe mover al texto de ficción, voy a tomar como ejemplo el trabajo de uno de esos campeones de esa policía literaria, el hombre que se hizo famoso como el editor de Raymond Carver, Gordon Lish. Es sabido que Lish cambió el final de catorce de los diecisiete relatos de *De qué hablamos cuando hablamos de amor* y el título de diez de ellos.³ En total, cortó un cincuenta por ciento del manuscrito original del libro y agregó frases y párrafos de su

² “¿Escribir en el placer, me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector? De ninguna manera. Es preciso que yo busque a ese lector (que lo “rastree”) sin saber dónde está. Se crea entonces un espacio de goce. No es la “persona” del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una imprevisión del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía”. (Barthes 12)

³ Además del artículo de Baricco, sobre esto ver: Harvey, Giles “The Two Raymond Carvers”, *The New York Times Review of Books*, 27 de mayo de 2010. Por supuesto, hubo cuentos que sufrieron cambios menos radicales que los dos que cito en este ensayo. De todos modos, “Diles a las mujeres que nos vamos” y “Una cosa más” me parecen paradigmáticos del “efecto Lish” en los lectores y en los imitadores de Carver. Para quienes quieran seguir el camino tortuoso de la relación con Lish, en 2010 se editaron los cuentos completos de Carver en sus versiones originales con el título de *Principiantes*.

autoría. Las razones de ese trabajo de edición estaban en lo que Lish percibía como *los excesos sentimentales* de Carver, esos momentos en que el texto sucumbía a la tentación de explicar o insistir demasiado en la expresión de los sentimientos, fuera en las palabras del narrador o en lo que hacían o decían los personajes.

Alessandro Baricco fue uno de los primeros en llamar la atención sobre el efecto de ese trabajo de edición. En un ensayo publicado en 1999 compara en detalle las dos versiones —la original de Carver y la editada por Lish— de dos cuentos, “Diles a las mujeres que nos vamos” y “Una cosa más”. El primer relato, que finaliza con el asesinato de una chica en un parque, aborda el resentimiento y la violencia de un personaje masculino; el segundo, que cuenta la separación de una pareja, narra el daño y el dolor que a veces causamos a nuestros seres queridos. Baricco demuestra cómo la mirada desencantada y distante, casi desentendida frente a esas emociones, la mirada que hasta hace unos años identificábamos como típica de Carver, es en realidad producto de la actividad quirúrgica de Lish. Carver en sus originales mostraba otra cosa: una necesidad de entender la maldad, el desencuentro y la angustia no desde el lado de quienes la padecían sino desde el lado de quienes las infringían. No era el dueño de esa mirada helada, nos dice Baricco:

Más bien tenía el antídoto contra ella. La esbozaba, quizás hasta la haya inventado, pero después, entre líneas, y sobre todo en los finales, la re-
futaba, la apagaba. Como si tuviese miedo. Construía paisajes de hielo
pero luego le venían los sentimientos, como si tuviese la necesidad de con-
vencerse de que, a pesar de todo aquel hielo, eran habitables. Humanos.
Finalmente la gente llora. O dice “Te amo”. Y la tragedia es explicable.
(Baricco s/n)

Estoy de acuerdo con Baricco en que no es tan interesante pensar cuál es la mejor versión de estos relatos. Son simplemente cuentos distintos, arrojan una mirada diferente sobre la experiencia humana. Hay otro punto importante: la edición de Lish no solo suprime palabras o zonas de desborde sentimental en los textos, corta también secuencias y escenas completas, es decir, interviene a nivel estructural. El original y el editado son cuentos diferentes no solo desde el punto de vista de la prosa o el estilo, sino, y más importante, en su trabajo con la emoción: despojadas, en cierto modo, del impulso, de la

mirada emocional del autor (siempre un intento de comprensión), las versiones de Lish son opacas, casi impenetrables. Frente a ellas, el esfuerzo de comprensión queda solo en manos de la lectora. De ahí que produzcan una incomodidad extrema y, para mí, casi artificiosa. Como bien señala Baricco, Carver intentaba comprender el lado de los verdugos, el lado de quienes infringen el mal. Lo intentaba comprender como parte de lo humano. En las versiones de Lish, el mal aparece como gratuito, arbitrario y, por eso, mucho menos inquietante, casi exterior a los personajes. Más allá de que eliminara los excesos sentimentales o no, lo que me interesa es que en este trabajo de edición se ve con claridad el lugar que ocupa la emoción en el texto de ficción —cómo viene adosada a cierta mirada de la autora que luego la lectora deberá completar— y nos ayuda a pensarla. Al cercenar secuencias enteras de los relatos de Carver, Lish creó un cierto estilo de realismo, impenetrable, artificial, desprendido del componente de comprensión que supone esa mirada.⁴

La emoción en la ficción literaria no tiene que ver con cierto estilo de la prosa, ni con el mayor o menor uso de adjetivos o de figuras retóricas (aunque, por supuesto, hay tonalidades emocionales en el ritmo de las palabras). Hay una emoción que proviene del movimiento narrativo que hace el propio texto como un todo, del pasaje de un estado de cosas a otro, que es el núcleo definitorio de uno de los principios del relato: el de la transformación. Hallamos la emoción —la sentimos— como esa corriente subterránea que habilita ese movimiento, es la fuerza que imanta aquella secuencia de escenas, aquel instante en que lo narrado se eleva por sobre la mera cronología y conduce a un nuevo estado de cosas. Cuando un relato está bien tejido en la trama (no otra cosa que la puesta en intriga de un texto) produce una emoción cercana a la ilusión de un acto de magia: se ha pasado de la galera vacía al conejo o el ramo de flores sin que seamos capaces de decir cómo. A esto —a este efecto de encantamiento— se refería Nabokov en la cita anterior y cuando declaraba que un libro atrae en primer lugar a la mente. Cuando se habla de emoción y ficción hay que incluir el deslumbramiento intelectual, que tiene su propio movimiento, su propia tonalidad emocional, ese “esplendor cerebral” que nos ocurre según leamos a Borges, a Kafka o a Philip Dick.

⁴ Quizás más de un malentendido en torno a la necesidad de “despojamiento” de la ficción contemporánea haya comenzado con el trabajo de este editor a fines de los setenta. Al menos cierta narrativa latinoamericana de los noventa tomó la receta bastante literalmente.

Pero la emoción está presente también en el nivel de las acciones de los personajes, en el modo particular en que la inteligencia narrativa de la autora las ha tramado. No estoy diciendo nada nuevo. Aristóteles ya lo pensaba así para la tragedia, una forma que siempre supone un reverso de la fortuna: “el carácter nos da las cualidades pero es en las acciones que somos felices o lo contrario” Y: “toda felicidad o desgracia toma la forma de una acción” (164-5). Al contrario de lo que planteaba E. M. Forster —que pensaba en un modelo de novela realista todavía muy decimonónico—, creo que la mejor ficción contemporánea está más cerca del precepto aristotélico, más allá de que es obvio que una novela no necesariamente narra una caída de la fortuna. Siguiendo a Aristóteles antes que a E. M. Forster, más que una prosa despojada, creo que es una mejor idea no confiar tanto en la autoridad del narrador que entra en las cabezas de los personajes para declarar sus sentimientos y, en cambio, jugarse el sentido a las acciones, en las que la emoción encarna como fuerza vivida. Dejar que lo que sienten los personajes se revele en lo que hacen, solo así “el misterio de la personalidad” aparece develado en un relato, tal como quería Flannery O’Connor.

Este es un punto clave para quien escribe ficción. ¿Cómo narrar las emociones? En tanto *affectus*, dice Deleuze retomando a Spinoza, la emoción es justamente aquello que no tiene representación. No es una idea, es un afecto, un devenir, un movimiento, como bien lo decía su etimología. Una emoción es un modo de pensamiento no representativo. Y aquí está el centro del desafío para el escritor de narrativa: a diferencia de la poesía, que se deshace de la representación, la ficción no puede zafar tan fácilmente de ella. En un ensayo fundamental sobre la emoción en poesía, Alicia Genovese plantea la imagen poética como una captación emocional del mundo, “capaz de cuestionar la frontera establecida por una verdad” (9), capaz de superar el pensamiento del artista que la ha originado y generar un saber nuevo. Pero el escritor de narrativa no puede, como el poeta, anclar la emoción al constructo de la imagen en el que, según esta autora, conviven el logos y el affectus. El desafío de la escritora de ficción es que la captación emocional del mundo entre en la lógica secuencial y representacional de una historia (cómo defina esa lógica cada autora, hará a su particular aprehensión del lenguaje y de las formas narrativas). Es ahí, al pensar en esa matriz lógica y cronológica, que se puede

caer en lo sentimental: la tentación de “representar”, de “decir” la emoción.

Dije antes que esa corriente subterránea que es la emoción enlaza también a autora y lectora. En las historias que abandoné a medio escribir, faltaba ese impulso, o tal vez estaba tan hundido en mí el núcleo emocional de esas historias que no me fue posible alcanzarlo. Francis S. Fitzgerald tiene un texto muy lindo y generoso sobre sus falsos comienzos, sobre relatos que nunca fue capaz de terminar. Al examinar algunas de esas ideas que quedaron a medio camino, confiesa:

Si un amigo me dice que tiene una historia para mí que consiste en ser atacado por piratas brasileños en una choza al borde de un volcán en los Andes mientras mi novia yace atada y amordazada en el techo, puedo muy bien conceder que hay allí muchas emociones en juego; pero habiendo evitado con éxito a los piratas, a los volcanes y a las novias que terminan atadas y amordazadas en techos, soy incapaz de sentirlos. Ya sea que cuente algo que ocurrió ayer o hace veinte años, siempre tengo que empezar con una emoción que me sea cercana y que, por lo tanto, comprenda. (Fitzgerald 35)

Perdonándole a Fitzgerald el exotismo y la inexactitud geográfica, creo que lo que plantea es muy atendible: partir de una emoción cercana es un requisito tan importante como el ritmo, la puesta en intriga o contar con una buena historia. Aunque eso no significa negar el trabajo de la imaginación. Al contrario: la historia puede ser puramente ficcional, sin nada autobiográfico en ella, pero aún en el escenario más fantástico, el componente de la emoción vivida parece ineludible. De hecho, los textos anclados en la pura imaginación me parecen mucho más arriesgados que los que recurren a la mera autobiografía o el recuento de lo cotidiano. El autor que crea un mundo comparte una fantasía muy íntima, un secreto en el que ha invertido tal vez años de su vida. Es algo tan valiente como contar un sueño: someter el propio inconsciente al juicio del lector.⁵ Shirley Jackson tiene un pasaje muy esclarecedor sobre esto. Cuenta que escribió *La guarida* como resultado de una experiencia puramente emocional: en un viaje en tren a Nueva York vio

⁵ Esta idea de la ficción como sueño compartido no es mía, se la debo a Esther Cross, quien me la “regaló” en una charla.

una casa tan espeluznante que tuvo pesadillas durante todas sus vacaciones y decidió regresar en el tren nocturno por miedo a volver a verla. Esa visión desde la ventanilla de un tren fue el origen de su novela. “Lo que me había hecho sentir ese edificio horrible era un comienzo excelente para aprender cómo se sentía la gente cuando se topaba con lo sobrenatural”, cuenta en “Experiencia y ficción”. (113)

¿Cómo recuperar o pensar esa emoción-origen del acto de escritura? Mientras estaba leyendo e investigando sobre estos temas, descubrí que el mismo editor que cercenaba los textos de Raymond Carver en sus talleres literarios les daba a sus alumnos consignas que tenían siempre una emoción fuerte como punto de partida. En el primer ejercicio al iniciar el taller, Gordon Lish los “obligaba” a confesar su peor secreto en dos líneas, es decir, contar aquella acción de su pasado que los había avergonzado de por vida, ese acto ignominioso que “desmantelaba por completo tu sentido del propio yo”. La anécdota la cuenta Amy Hempel, que fue su alumna durante los ochenta, en una entrevista (s/n). Lish sostenía que ese tipo de ejercicios —gracias al cual Hempel escribió uno de sus primeros y más hermosos cuentos— enfrentaba a sus alumnos con la necesidad emocional de narrar. “Tienen que arrancarse el corazón del pecho y dejarlo en la página, solo así Dios los va a oír” cuenta otro alumno que solía decirles en las clases (por las que se pagaban unos honorarios altísimos, unos 400 dólares por sesión). Más allá de su personalidad despótica y narcisista, en esto estoy de acuerdo con Lish: solo el corazón habilita a escribir, ponerlo en la página es darse el permiso, pero también aceptar el riesgo que implica la escritura.

Dije antes que la autora que no arriesga el corazón, no arriesga nada. Sin embargo, mucha de la ficción contemporánea lo oculta, sea detrás de ese despojamiento preceptivo de la prosa o detrás del exhibicionismo sentimental (ambos son disfraces aptos para dejar el verdadero yo afuera del texto). Quizás tenga que ver con la desconfianza que hoy en día hay en torno a la ficción. Nadie quiere arriesgar el corazón porque parece que está en todas partes: en las redes, en donde tenemos un repertorio limitado de reacciones emocionales que prescindan de las palabras en favor de simpáticos simbolitos; en los medios masivos, donde lo melodramático hace rato ha conquistado la mayoría de los programas, incluidos los noticieros y los de opinión; en cierta rama de la “literatura del yo”. La emoción es moneda devaluada en esos medios. Tanto más valiente entonces

devolverla a la ficción. Pero qué difícil arriesgar el corazón en ese contexto. Corre el riesgo de ser pisoteado; sobre todo, de ser confundido. No es sorprendente que tantos alumnos tengan pavor de ponerlo en la página. Sin embargo es el primer requisito par quien se disponga a escribir ficción.

¿Qué es para mí “poner el corazón”? La autora de ficción tiene que estar dispuesta a admitir su ignorancia, a tomar como punto de partida su perplejidad, su no saber, su no entender del todo: partir de esa emoción oscura e ininteligible a la que ni siquiera puede nombrar. Escribir un relato es su intento de cercarla, de interrogarla, de comprenderla. El acto o el hecho evocado, el punto de partida de una historia nunca es transparente ni mucho menos se puede reducir a priori a una secuencia lógica de acciones. Estamos aún en otra instancia, más confusa y más peligrosa. Partimos de un caos creativo, de una situación todavía ininteligible, por eso la escribimos. Contrariamente a lo que muchos periodistas piensan cuando le preguntan a un escritor por «sus temas», nadie se sienta a escribir ficción pensando en un tema o en transmitir una emoción (“voy a escribir un cuento sobre el resentimiento, sobre el amor o sobre el entusiasmo” suenan como propósitos condenados al fracaso). Sin embargo, es así como aparecen las emociones en cierta crítica cultural: son meros temas, es decir, esquemas de previsibilidad, casilleros vacíos que la tradición artística ha ido llenando de textos. Estos esquemas, muchas veces tan transitados que se han vuelto clichés, permiten cierto nivel de comunicación, hacen al “lugar común”, que es ante todo, lugar de entendimiento de una comunidad. Pero una escritora no escribe temas, escribe historias. Al contrario, los temas son siempre puntos de llegada, no puntos de partida para quien narra. Solo después de que el texto está escrito podemos, quizás, acordar con la lectura de la crítica que busca reducirlo a un tema y decir, “bueno, sí, este texto trata del amor, del deseo o del resentimiento” (por más que sepamos que toda ficción es mucho más que esos esquemas de previsibilidad a través de los cuales una sociedad se pone de acuerdo sobre la experiencia humana).

Si el texto está bien tramado, la emoción surgirá de él no como la representación imposible de un sentimiento “real” sino como sentido total del mismo. La emoción en un texto de ficción es del orden de lo no narrado, es apenas un vislumbre para el que se ha construido todo el andamiaje de la trama, surge de él. La emoción total que produce un cuento equivale al

pasaje veloz y centellante del lobo de Nabokov, ni verdadero ni falso: otra cosa. Un acto de encantamiento que nos confronta no con la verdad o la mentira, no con el mundo tal cual es sino con el mundo tal cual podría ser.

Las buenas escritoras de ficción aceptan su vulnerabilidad, aceptan empezar a escribir sin saber adónde van. Escribir es, de hecho, volverse cada vez más vulnerable. “Escribir es usar la palabra como señuelo para pescar lo que no es palabra [...] Una vez que se pescó la entrelínea, con alivio se puede echar afuera la palabra” decía Clarice Lispector. ¿Qué otra cosa es la emoción sino “lo que no es palabra”? Requiere valentía lanzarse a escribir un texto ficcional: la de intentar contar aquello que no se comprende del todo, ese miedo, esa angustia, ese amor (todavía sin esos nombres) que solo en el proceso de narrar serán desentrañados, vueltos a presentar en toda su dimensión, vueltos a experimentar esta vez como texto vivo. Es decir, llevados a un nuevo nivel de comprensión. Escribir es descubrir. No solo aquello que se desconocía, sino también aquello que antes estaba cubierto: escribir es descubrir el yo, despojarlo del lenguaje costra que era su refugio en pos de uno más cercano a la verdad emocional. Si el autor de ficción ha hecho su trabajo, del otro lado, quien lea, leerá con la espina dorsal, al borde de la silla, con el corazón a punto de zozobrar. Sabrá que en el origen de ese texto, de esa materia aparentemente inerte, hubo alguien que se lo jugó todo al acto de poner en palabras aquello que no las tiene.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*. Madrid: Gredos, 1974. (impreso)
- Baricco, Alessandro. “El hombre que reescribía a Raymond Carver”. Revista *Dossier*, Universidad Diego Portales. Web. 1 de septiembre de 2020.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 1993. (impreso)
- Carver, Raymond. *Principiantes*. Barcelona: Anagrama, 2010. (impreso)
- Deleuze, Guilles. *Spinoza. Filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets, 2001. (impreso)
- Fitzgerald, Francis. *Scott Fitzgerald on Writing*. Larry Phillips, ed. New York: Scribner, 1985. (impreso)
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1927. (impreso)
- Genovese, Alicia. *Sobre la emoción en el poema*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza, 2019. (impreso)

- Hempel, Amy. *The Art of Fiction N 176*. *The Paris Review* No. 166, 2003. Web. 5 de mayo de 2017.
- Jackson, Shirley. *Cuentos escogidos*. Barcelona: Minúscula, 2015. (impreso)
- Lispector, Clarice. “Notas sobre el arte de escribir”. Revista *Una Brecha*, marzo de 2018. Web. 1 de septiembre de 2020.
- Nabokov, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Madrid: Ediciones B, 2016. (impreso)
- O’Connor, Flannery. “Writing Short Stories”. *Mystery and Manners. Occasional Prose*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. (impreso)
- Quiroga, Horacio. “Decálogo del perfecto cuentista” [1927]. Web. 1 de septiembre de 2020

Betina González

(Buenos Aires, 1972). Doctora en literatura latinoamericana.
Algunos de sus libros son: *Arte menor* (2006), *Juegos de playa* (2008), *Las poseídas* (2012), *América alucinada* (2017) y *El amor es una catástrofe natural* (2018). Ha ganado los premios Clarín de Novela y Tusquets de Novela.

LA PULSIÓN ECFRÁSTICA Y EL SABER POÉTICO

Andrea Cote-Botero

Doctora en Estudios Hispánicos. Profesora de la Maestría bilingüe en Escritura Creativa en la Universidad de Texas en El Paso.

andrecote@gmail.com

Resumen

A partir de la pregunta por la naturaleza del saber poético, este texto se detiene en el diálogo entre poesía e imagen, relacionando las ideas de Aristóteles sobre mimesis con ejemplos de la literatura contemporánea. Propongo la écfrasis como estudio de caso del modo en que la poesía descubre sentidos y posibilidades en un objeto en tanto se aleja de la representación directa del mismo. En la lectura del libro *La Ofelia de Bellocq* de Natasha Trethewey, observo, además, el modo en que la pulsión ecfástica asiste el tránsito del personaje de la modelo de objeto a sujeto de la representación.

Palabras claves: poéticas, mimesis, écfrasis, poesía, escritura creativa.

Abstract

Considering the nature of poetic knowledge, this text analyses the relationship between poetry and image, relating Aristotle's ideas on mimesis with examples from contemporary literature. I propose ekphrasis as a case study of how poetry discovers meanings and possibilities in an object while moving away from its direct representation. In reading the book *La Ofelia de Bellocq* by Natasha Trethewey, I also observe how the ecphrastic drive assists the transition of the main character from object to subject of representation.

Key words: poetics, mimesis, ecphrasis, poetry, creative writing.

Ut pictura poesis
Horacio

Introducción

Pensar la naturaleza del conocimiento que construye la poesía implica considerar el modo en que la escritura, en tanto medio de expresión, se distancia de otros discursos. Si bien es difícil establecer el tipo de operación epistemológica que proviene de esta, sí que es posible observar una serie de procedimientos y prácticas por los que la poesía se distancia de otros modelos de conocimiento y representación. Existe una dinámica pertinente para observar este asunto: esto es la *écfrasis*, palabra que designa una figura retórica con que la poesía imita o describe de manera verbal una representación visual. Del griego antiguo ἔκφρασις —que quiere decir “describir” o “explicar hasta el final”—, la *écfrasis* designa una forma de diálogo entre escritura e imagen.

Ya en el canto XVIII de *La Iliada* de Homero aparece una relación de los relieves que Hefesto grabó en el escudo de Aquiles; tan detallada y precisa es la descripción, que la materia imaginaria parecería adquirir el peso de lo vivo. Esa pericia imitativa le resultaba a Platón muy peligrosa. De allí el famoso argumento del filósofo en el Libro X de *La República*, cuando expone su crítica a los poetas, a Homero en particular, argumentando la distancia que sus imágenes tienen de la verdad.¹

Para Platón, la figura del poeta y el pintor son intercambiables, ambos se ocupan de la mimesis de lo real. Pero el problema es que el imitador copia sin ser experto o sin conocer a profundidad todas las artes que imita: “no tendrá ni ciencia ni opinión exacta referente a la belleza o a los defectos de los objetos de su imitación.” (599c). De allí que el espectador platónico,

¹ La crítica de Platón a los poetas aparece dispersa a lo largo de su obra, sin embargo, es en el libro X de *La República* donde condena la poesía de manera más efectiva, esgrimiendo tres argumentos principales: en primer lugar, señala la distancia que existe entre el poeta y la verdad; el poeta no crea a partir de una idea sino de una imagen, nos presenta una copia de una copia. El saber del poeta es por tanto un saber de imágenes y se encuentra en tercer grado alejado de la verdad. En segundo lugar, el poeta no es experto en todas las artes que imita, lo que constituye un peligro para la educación. Finalmente, y este podría ser quizás el argumento más importante para Platón, los poetas no pueden dar razón del provecho de su arte en la polis: “Digamos, sin embargo, que, si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad. Porque ¿no te sientes tú también, amigo mío, hechizado por ella, sobre todo cuando la percibes a través de Homero? (607d, Libro X)

fascinado por la pericia de la descripción, sea incapaz de discernir los errores de la representación y crea en mentiras como si fueran verdad: “el poeta no sabe más que imitar, pero, valiéndose de nombres y locuciones aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy acertadamente” (610a).

Al hacerse la misma pregunta por el saber que imparte el poeta, Aristóteles convierte las críticas de Platón en una oportunidad para postular lo que hay de singular en la poesía. En el capítulo IX de su tratado conocido como la *Poética* (Siglo IV a.c), refiriéndose a Homero, Aristóteles afirma: “más que ningún otro, nos ha enseñado a todos el arte de forjar mentiras de manera adecuada”; y más adelante: “La tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable y necesario” (X). Para Aristóteles, resulta evidente que el quehacer literario se encuentra liberado de la función de mimesis exacta de lo real. Por el contrario, la imitación poética tiene como finalidad producir un efecto estético en el espectador. La representación es tan solo el medio para alcanzar ese fin, por eso puede nutrirse ya no solo de los hechos como son, sino como deberían o podrían haber sido. (Cap. IX).²

Me interesa particularmente el caso de la écfrasis en tanto que permite hablar de eventos específicos en que la poesía se plantea inicialmente una experiencia de imitación del objeto, pero descubre nuevos sentidos y posibilidades mientras parece alejarse de la representación directa del mismo. En la actualidad, hablamos de écfrasis para referirnos exclusivamente a la descripción poética de una imagen artística,³ sin embargo, en un contexto más clásico el término denota cualquier tipo de descripción vívida, una descripción tan rica que adquiere el estatus de una cierta realidad literaria o, por decirlo de

² Este efecto, que es el fin de la imitación trágica, no es otro que la catarsis, término del griego antiguo (κάθαρσις) que indica una forma de “purificación” y una suerte de transformación o liberación en que el individuo experimenta pasiones a partir de la experiencia de la obra de arte. El aprendizaje de las pasiones, y el tránsito que por la piedad y el temor trágico experimenta el espectador de Aristóteles durante una imitación bien elaborada (1453b, Cap. XIV), constituye un concepto ancla, insoslayable, para pensar el lugar epistemológico de la poesía en cualquier tiempo. Este tratado temprano defiende la particularidad del saber que proviene de la poesía. Antes que presentarse como una forma de representación de la realidad, la poesía provee una experiencia donde cierto aprendizaje emocional es posible.

³ Para una descripción más completa de la evolución histórica de la noción de écfrasis vale la pena observar la revisión de Pedro Antonio Agudelo en “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. En su recorrido distingue cuatro definiciones generales de écfrasis: 1) Representación verbal de una representación visual. 2) Representación visual de un objeto exclusivamente artístico. 3) Representación verbal de cualquier objeto o fenómeno. 4) La representación verbal vívida que “trae”, a través del lenguaje verbal, un objeto.

otra manera, atañe a la condición de aquello que llamamos “imagen poética”.

Más allá del carácter intermedial de lo ecfrástico, me interesa el modo en que esta técnica nos pone en contacto directo con la pregunta por los límites de la representación poética y por el modo en que la literatura dialoga con otros discursos y con los imaginarios que estos crean. Si asumimos écfrais en su sentido etimológico —describir un objeto, “explicándolo hasta el final”—, ¿de qué se trata entonces esa suerte de límite que es posible alcanzar en el encuentro entre imagen y palabra? ¿Completa la poesía el quehacer de la imagen o, por el contrario, aspira ella a la condición integral y sólida de la imagen? Es en los ejemplos donde es posible observar que en el intercambio entre imagen y palabra surge una revelación que no se adscribe a un solo lenguaje por separado. Algo similar a lo que William Burroughs llamara “la tercera mente”, una forma de pensamiento que se activa tan solo ante la confluencia de dos artes.



Primera escena: restitución

Hay un libro de la poeta norteamericana Natasha Trethewey titulado *La Ofelia de Bellocq* (2002). El primer poema del texto hace referencia a *Ofelia*, famoso cuadro que el artista británico Sir. John Everett Millais pintó en 1852

y que hoy se exhibe en el Tate Museum de Londres. La imagen proviene de *Hamlet, Acto IV, escena VII*. Ofelia, fuera de sí, acosada por la pena y el espanto tras descubrir que su padre fue asesinado por su amante, se arroja al río y se ahoga. Boca arriba, tendida, como indecisa entre alojar o rechazar un último girón de aire entre los labios, Ofelia, ojos abiertos, manos abiertas, se entrega al río para ser pescada por la muerte. Su vestido, ya cubierto por un cúmulo de ramas y flores, se hunde en el torrente. Un collar de violetas alrededor del cuello de la joven simboliza la desgracia y una cama de lirios, su virginidad. En la escena, Ofelia sucumbe ante el paisaje, se funde con el leño a sus espaldas, manos abiertas, como en una crucifixión, la mujer se detiene.

En la primera estrofa de la *Ofelia de Bellocq*, Trethewey se pregunta por el modelo de este cuadro, esa “joven que posara / acostada por horas en una bañera, temblando/ pescando un resfriado, imaginando quizás que hay peces diminutos enredándose en su cabellera, o mordisqueando aquel lunar negro que se levanta sobre su piel blanca” (3).⁴ Su nombre era Elizabeth Sidal, modelo habitual de los pintores prerrafaelitas. Es ella la Beatriz de Rosetti, la *Ofelia* de Millais, quien en efecto enfermó gravemente posando en su bañera en el invierno. Se sabe además que Sidal tenía, ella misma, interés en la pintura; un año después de que posara para Millais, pintó su autorretrato. Curiosamente, a diferencia de los hombres que la pintaron a ella, su rostro, tal y como lo veía, no era de una belleza idealizada: exhibía ciertas marcas y contrastes, dos o tres trazos sobre el pómulos, hendiduras de tiempo sobre el lienzo de los que pende, sin embargo, toda humanidad.

Al preguntarse por Sidal al inicio de su libro, Trethewey encuentra un modo para presentar su propia *Ofelia*, nombre imaginario que le otorga a una prostituta de raza mixta que aparece retratada repetidamente en una serie *circa* 1912, trabajo de E. J. Bellocq, fotógrafo de burdeles durante los últimos años de la prostitución legal en New Orleans. La serie de Bellocq alcanzó su fama años después de su muerte. Lee Friedlander, artista de New York, encontró en un viaje a New Orleans a mediados de los años cincuenta una serie de ochenta y nueve placas en estados varios de descomposición. La restauración que hizo Friedlander para una publicación del Museo de Arte de Nueva York convirtió

⁴ Todas las traducciones de los poemas de Trethewey son de la autora.



la serie en un clásico instantáneo. Críticos e historiadores llamaron la atención sobre la mirada relajada con que los sujetos se exponen a la cámara. La naturalidad, confianza y desparpajo con que las modelos aparecen en su propio ambiente, sin pose, sin artificialidad, sin extrañeza, lo que permite suponer que Bellocq debía ser un habitual en los burdeles y habría desarrollado alguna suerte de amistad cercana con sus modelos.⁵

Para su libro de poemas, Natasha Trethewey parte de una de estas chicas en particular. Su Ofelia es una mujer mestiza de tez excepcionalmente blanca, una mulata, que se cree que vivía en uno de los pocos burdeles de color de New Orleans. Ya desde el primer poema del libro, Trethewey inicia su búsqueda de la voz de esta mujer, a quien primero relaciona con la modelo de Millais, trazando una línea entre dos mujeres y dos tiempos, unidas por la misma forma de anonimato: “pienso en ella al ver la foto de Bellocq/ una mujer posa en un diván de mimbre, su cabello desbordándose, a su alrededor,

⁵ La exploración de esta hipótesis dio origen, entre otras cosas, a una ficción cinematográfica norteamericana que lleva por nombre “Pretty Baby” (Louis Malle, 1978), película muchas veces censurada alrededor del mundo por su contenido gráfico explícito al contar la historia de una prostituta de doce años en Storyville de la que Bellocq se enamora y con la que intenta quedarse. Descartando el drama amoroso, lo más interesante puede ser justamente la reconstrucción imaginaria de las escenas que preceden a las fotografías más famosas de Bellocq.

flores sobre una almohada... ¿cuánto tiempo estuvo allí la otra Ofelia? Desnuda, con los pezones expuestos, ¿endurecidos por el frío?” (3).

La comparación entre las dos Ofelias le permite a la poeta visibilizar varios asuntos: la retórica persistente de la mujer tendida, dispuesta, en posición de sacrificio. El anonimato que rodea a las modelos, la singularidad que sucumbe ante el nombre del artista y, sobre todo, esa inquietud que proviene de la imagen, la perturbación y el interrogante por aquello que la foto sugiere pero que en ella no está efectivamente dicho. Es posible que de allí provenga la pulsión y el deseo por la éfrasis, esa necesidad de “describir hasta el final”. En su ensayo “Pequeña historia de la fotografía” a propósito de su análisis del trabajo de Eugene Atget, Walter Benjamin sostiene que toda fotografía es una escena del crimen (527). Pienso en ello al leer el poemario de Trethewey, pues la imagino escudriñando las fotografías, buscando entre rincones y detalles minúsculos los trazos de una voz, intentando tener conversaciones con un cuerpo en el mismo cuarto en que le silenciaron.

Si la imagen fotográfica asiste al proceso de objetivación del sujeto y las fotografías de Bellocq son prueba de un distanciamiento entre el que mira y lo mirado, el lente será símbolo de una jerarquía en la que, como apunta Susan Sontag: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (17). La escritura, por su parte, ayudaría a revertir ese orden, señalando el espacio en que el objeto se escabulle, se hace irrepresentable. La éfrasis sería la técnica que asiste ese tránsito. La escena pasa de ser una descripción de lo acontecido, en el que el fotógrafo expone a la mujer, a un espacio de aparición en el que, recordando a Aristóteles, se incluyen los hechos como debían o podrían haber sido. Por la escritura de una serie de cartas imaginarias, Trethewey inicia un proceso a través del cual intenta restituir su voz a la Ofelia de Bellocq. Pero antes de adentrarse en dicha restitución, vale la pena definir un poco más el proceso de objetivación fotográfica.

Escena dos: fotografiar es escribir con luz

Existen antecedentes literarios que dan prueba de esta forma de despersonalización del cuerpo femenino asistida por la fotografía, lo que se convierte en una oportunidad para pensar los límites de la representación en el quehacer literario. Pongo por caso el cuento de Italo Calvino “La aventura del fotógrafo”,

incluido en *Los amores difíciles* (1970). Antonino Paraggi es un fotógrafo aficionado que un día conoce a Bice, el enamoramiento que siente por ella se traduce poco a poco en un deseo de fotografiarla. Todo empieza por un retrato, luego otro, ninguno de ellos parece poder capturar la particularidad de la muchacha: “Había muchas fotografías posibles de Bice y muchas Bice imposibles de fotografiar, pero lo que buscaba era la fotografía única que contuviera unas y otras” (76). Primero la pareja se acerca, Bice se muda al apartamento de Paraggi, todo avanza bien, pero el fotógrafo desarrolla una compulsión por lograr un retrato perfecto. La búsqueda se expande a vestidos y poses y es posible afirmar que, en este anhelo por fijar una imagen femenina ideal, Antonino participa de una tradición fotográfica predatoria del cuerpo femenino al servicio del modelaje y la publicidad.

El apremio fotográfico de Paraggi produce la ruptura de la pareja. Obsesionado por convertir toda experiencia en objeto, el fotógrafo pierde contacto con la Bice real y la representación de su deseo sucumbe ante su deseo por la representación. Sin proponérselo, el fotógrafo se hace víctima de su propio designio: “Basta empezar a decir: “¡Ah, qué bonito, habría que fotografiarlo!” y ya estás en el terreno de quien piensa que todo lo que no se fotografía se pierde, es como si no hubiera existido, y por lo tanto para vivir verdaderamente hay que fotografiar todo lo que se pueda, y para fotografiarlo todo es preciso: o bien vivir de la manera más fotografiable posible, o bien considerar fotografiable cada momento de la propia vida. La primera vía lleva a la estupidez, la segunda a la locura”. (72)

De manera similar sucede en *Blow-up* (1966), adaptación cinematográfica de Michelangelo Antonioni del cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo”, que ahonda aún más en el tema de la reificación del sujeto y del pasado. Thomas es un fotógrafo de modas que está exhausto de su profesión. En una famosa escena de la primera parte, que luego se convertirá en la imagen oficial del filme, el fotógrafo aparece rondando el cuerpo de la modelo Verushka. Los sonidos, los movimientos del hombre sobre la mujer, la interjección y los comandos, todo ello simula un encuentro sexual. Ocasionalmente la besa, la invita a participar, pero el lente es siempre intermediario. En el momento cumbre, hay una suerte de clímax fotográfico y Thomas desciende a una especie de limbo: pierde por completo el interés en

la muchacha y parece que entramos nuevamente al prostíbulo. Finalmente, ella sale sigilosamente del cuarto y él ni siquiera se detiene a mirarla. Por el gesto de Thomas sabemos que no es la primera vez. En efecto, una de las características principales del personaje es su desdén ante lo que le rodea, el agotamiento tras la excesiva contemplación. Su relación con el mundo está determinada por su necesidad de fijar en objeto todo lo que experimenta y conoce.

Pero un día sucede algo extraordinario: Thomas va a tomar fotografías a un parque, accidentalmente retrata a una pareja aparentemente común; solo que al saberse observada la mujer se enfurece e intenta hacer que le entregue la película. Ya en el cuarto oscuro, al ampliar las fotografías, Thomas observa un elemento extraño, por lo que decide hacer otra ampliación, y luego otra, hasta acercarse a la escala real. Tanto el protagonista de esta película, como el personaje del cuento de Cortázar que le inspira,⁶ tienen la sensación de haber intervenido la realidad al fotografiarla. Dicha revelación⁷ se carga de un poder inesperado, el fotógrafo tiene la sensación de que el pasado fotografiado ha dejado de ser una entidad monolítica y que se encuentra en transformación constante. Motivado por lo que ha visto, Thomas regresa al parque y descubre, en efecto, un cuerpo sin vida. Sin embargo, a partir de este momento el relato cambia, y lo que parecía el curso de una investigación convencional, donde la fotografía opera en una función clásica, como prueba de lo real, se convierte en otro tipo de juicio, que atañe ahora a alcances de la representación.

Blow up nos regresa a la analogía de Benjamin en que toda fotografía es una escena del crimen, una apertura a un pasado que demanda ser descifrado o “descrito hasta el final”. El desdén que Thomas manifiesta hacia Verushka se contrapone al incontrolable deseo de saber qué inspira en él la mujer misteriosa del parque. Mientras Verushka representa la imagen objeto, la fo-

⁶ La ficción de Antonioni se distancia casi completamente del contexto planteado por Cortázar en el planteamiento inicial. Robert Michel, protagonista de “Las babas del diablo”, es un fotógrafo aficionado que se dedica profesionalmente a la traducción y a la escritura. Un día, decide ir a tomar una serie de fotografías cerca del agua. Sin proponérselo, su presencia logra truncar los avances de una mujer mayor y un adolescente. Sin embargo, ya en el cuarto oscuro, la historia se parece un poco más a la interpretación que hiciera Antonioni: en el proceso de ampliación de las fotografías tenemos la impresión de que la realidad fotográfica consigue devorar aquella que le precede.

⁷ Es interesante que en español empleamos la misma palabra para hablar de un “descubrimiento” y del proceso por el cual las fotografías pasan de la película al papel.

tografía como un ejercicio de dominio y control, la otra mujer representa el secreto, lo irrepresentable, aquello que no puede ser resuelto en imagen. La mujer es la representación del deseo que Thomas tiene de saber, esa es la pulsión ecfástica, la invitación a restituir y encontrar los sentidos ocultos.

Escena final: lo irrepresentable

El proceso a partir del cual Ofelia pasa de ser objeto para convertirse en sujeto de la escritura se expone en el libro de Trethewey a partir de un desplazamiento físico que posibilita un desplazamiento de la mirada. El mecanismo que explica este tránsito son las cartas que construyen el relato de transformación de Ofelia. En la primera parte del libro asistimos a una suerte de iniciación en un poema que lleva por título: “Consejos de la Condesa P para las chicas nuevas”; se trata de una instrucción para el que debe aprender a ser mirado: “Te verás, a ti misma cientos de veces. Para nuestros clientes / debes aprender a ser observada. Pon la mente en blanco / piensa —si es que debes pensar en algo— tan solo en tu bolso hinchado. Quédate quieta como si / posaras para una pintura” (11). Ofelia, quien en otro poema nos habla sobre el deseo de aceptación que siempre tuvo de su padre, y el modo en que para agradarle utilizó su capacidad de estar inmóvil, no es ajena a tales dinámicas: “Atrapa la luz / en el hueco de tu garganta / y que la sombra anude en tu ombligo y más debajo de la curva de tus pechos. Aprende a verte a ti misma a través de sus ojos”. (11)

Poco a poco el libro nos introduce en el desplazamiento de la mirada alrededor de Ofelia. Para empezar ella se hace consciente de su situación: “Me incomoda pensar que yo estoy hecha / para este trabajo —el fetiche y el espectáculo— / un obelisco pálido. Pero entonces recuerdo/ mi entrenamiento temprano —la niñez— el modo / en que mi madre me enseñó la cortesía de quedarme quieta/ para complacer a un hombre blanco, mi padre” (20). La inmovilidad en Ofelia se relaciona con la docilidad con que se ofrece para ser representada, atendiendo al imperativo cultural que la ha preparado para ello al ser una mujer negra, viviendo en el sur de los Estados Unidos a principios del siglo XX. Pero al reflexionar sobre la dinámica de la mirada, Ofelia inicia una suerte de proceso de liberación simbólica: “En el salón hoy / un hombre decidió que encontraría la marca / que me delataría / la que haría

valer el dinero que pagó para verme / Llevaba un monóculo / se acercó / su aliento caliente atravesó mi cara / me alejé de mi propio reflejo, pequeño y distorsionado en su lente” (26). Por primera vez en este pasaje, Ofelia decide apropiarse de su imagen y rechaza, por reconocerla como imposible y deleznable, la imagen que de sí devuelve la mirada del otro.

El desplazamiento físico del que hablo se manifiesta también en el posicionamiento de Ofelia con respecto a la cámara, pues ella consigue finalmente colocarse “al otro lado del *objetivo*” y pasa de modelo a fotógrafa: “La semana pasada derroché, gasté parte de mis / Ahorros en una Kodak, y de una sola vez / Me convertí en ambas cosas, modelo y aprendiz. / Primero posando, luego yendo con Bellocq/ A su otro trabajo, fotografiando / El astillero con su miriada de líneas” (26). Con este desplazamiento, observamos una transformación del dominio fotográfico, en que la mujer pasa de objeto a sujeto de la representación.

Así mismo, a través de este poemario, Trethewey encuentra una voz para Ofelia y consigue desplazar la lógica de anonimato que acompaña la retórica del personaje de la modelo. Durante este proceso, la poeta reflexiona sobre la dinámica de poder asociada a la representación, pero también se pregunta por la naturaleza de la imitación poética y sobre el modo en que la poesía se señala lo irrepresentable en la imagen: “Veo lo que él ve a través del lente / Y lo que no el pez plateado detrás / Las paredes, el tinte amarillo de un rojo que desvanece / Entre tantas otras cosas que no ve la cámara”. De allí el poder de la representación efrástica en la poesía, señalando los límites de la mimesis, reconociendo que uno de los valores del relato es reconocer la imposibilidad de representar un objeto enteramente.

Quizás no haya mejor modo de concluir esta reflexión que recordando un poema de Wislawa Szymborska que se titula “Fotografía del 11 de septiembre”. La poeta describe la imagen de unas personas arrojándose desde lo alto de las Torres Gemelas. Se trata de una éfrasis particular pues sería difícil encontrar un lector de su generación incapaz de predecir el desenlace, o que carezca de una suerte de memoria de la imagen en cuestión. Sin embargo, el poema empieza por llamar la atención sobre la capacidad de suspensión que tiene lo fotográfico, la posibilidad de seccionar el tiempo e instalarse en eso que Henri Cartier Bresson llamó “el momento decisivo”: “la fotografía los mantuvo con

vida / y ahora los conserva / sobre la tierra, hacia la tierra”. En esa suspensión la poeta encuentra la expansión que ofrece el tiempo literario, la restitución de una condición de aquello que se resiste a convertirse en pasado. Así también, en las dos últimas líneas del poema de Szymborska se cifra otro de los elementos fundamentales del quehacer poético, que atañe no solo a la manera de construir saber, sino a su función en el mundo: “Sólo dos cosas puedo hacer por ellos: / describir ese vuelo / y no decir la última palabra”. En el intento de incluir lo irrepresentable está inmersa la defensa que del saber de la poesía hace Aristóteles. La poesía no busca representar la realidad directamente, sino que se apropia de ella para generar una experiencia de reconocimiento de aquello que la literatura no puede ignorar y que no puede describir enteramente en palabras.

Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*, trad. de E. Schlesinger. EMECE: Buenos Aires, 1947, 1950 y 1963. (impreso)
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*, trad. de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2013. (impreso)
- Burroughs, William. *The third mind*. New York: Viking Press, 1978. (impreso)
- Mitchell, W. J. T. “Ekphrasis and the Other”. Chicago: Universidad de Chicago, 1994. Web. 1 de octubre 2020.
- Platón. *República*. Diálogo IV. Traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1986. (impreso)
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2005. (impreso)
- Trethewey, Natasha. *La Ofelia de Bellocq*. San Francisco: GrayWolf: 2002. (impreso)

Andrea Cote

(Bucaramanga, 1981). Doctora en Estudios Hispánicos. Algunos de sus libros son: *Puerto calcinado* (2003), *Blanca Varela y la escritura de la soledad* (2004), *La ruina que nombro* (2015) y *En las praderas del fin del mundo* (2019). Ha obtenido entre otros el Premio Cittá de Castrovillare (2010) y el International Latino Book Award (2020). Actualmente es profesora de la Maestría bilingüe en escritura creativa en la Universidad de Texas en El Paso.

DESAPROPIACIÓN PARA PRINCIPIANTES

Cristina Rivera Garza

Directora del programa de Doctorado en Español con Concentración
en Escritura Creativa de la Universidad de Houston.

criveragarza@gmail.com

Resumen

Desapropiarse es llamar a la acción, desposeerse del dominio de lo propio. Pensar y ensayar desde la noción de “desapropiación” se trata de renunciar críticamente a lo que la Literatura (con L mayúscula) hace y ha hecho: apropiarse de las experiencias y voces de otros en beneficio de ella misma y sus propias jerarquías de influencia. Se trata de poner en claro los mecanismos que permiten una transferencia desigual del trabajo con el lenguaje de la experiencia colectiva hacia la apropiación individual del autor. Este recorrido crítico se hace con el fin de regresar al origen plural de toda escritura y construir, así, horizontes de futuro donde las escrituras se encuentren con la asamblea y puedan participar y contribuir al bien común. La desapropiación vuelve visible, mejor: tangible, la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes de una lengua cuando otros, algunos entre ellos, la vuelven escritura. El ensayo deriva al final en el examen del “libro comunalitario” y en la noción antropológica de “compartencia”, lo que acaba por constituir las diferencias sustanciales entre las escritoras desapropiativas y los autores apropiativos.

Palabras claves: desapropiación, apropiación, asamblea, libro comunalitario, compartencia, escritoras desapropiativas.

Abstract

To disappropriate is to call to action, to dispossess oneself from the domination of what is owned. To think and reflect from the notion of “disappropriation” is about giving up critically to what Literature (with capital L) does and has done: to appropriate from the voices and experiences of others in benefit of the literature itself and its own hierarchies of influence. It is about exposing clearly the mechanisms that allow an unequal transfer of work with the language of collective experience towards the author’s individual appropriation. This critical journey is made in order to return to the plural origin of all writing. To build future horizons where writings can encounter the “assembly” and contribute and participate in the common good. Disappropriation makes the author’s appropriation tangible and visible and by doing so makes the work of the practitioners of a language perceptible when others, some among them, turn it into writing. The essay ultimately leads to an examination of the “communitarian book” and the anthropological notion of “compartencia”, which ends constituting the substantial differences among disappropriative writers and appropriate authors.

Key words: Disappropriation, appropriation, assembly, communitarian book, compart-tense, disappropriative writers.

He hablado ya en bastantes foros sobre el concepto de desapropiación, en discusión primero en el libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (México: Tusquets, 2011). Entre una y otra conversación, a lo largo de los diálogos que han resultado de preguntas incisivas, llamadas de atención y sugerencias varias, he ido fraguando una versión más concisa, tal vez un poco más clara, aunque siempre inacabada, del mismo.¹ Ya desde el diccionario, la definición básica del término (desapropiarse: Dicho de una persona: Desposeerse del dominio de lo propio) llama a la acción. Se trataba y se trata de renunciar críticamente a lo que la Literatura (con L mayúscula)

¹ Un agradecimiento especial a los comentarios y revisiones de Saúl Hernández Vargas.

hace y ha hecho: apropiarse de las experiencias y voces de otros en beneficio de ella misma y sus propias jerarquías de influencia. Se trataba y se trata de poner en claro los mecanismos que permiten una transferencia desigual del trabajo con el lenguaje de la experiencia colectiva hacia la apropiación individual del autor. Todo con el fin de regresar al origen plural de toda escritura y construir, así, horizontes de futuro donde las escrituras se encuentren con la asamblea y puedan participar y contribuir al bien común.

En un inicio, pues, el término intentaba describir el tipo de trabajo escritural que, en una época signada por la violencia espectacular de la así llamada guerra contra el narco, se abría para incluir, de manera evidente y creativa, las voces de otros, cuidándose de esquivar los riesgos obvios: subsumirlas a la esfera del autor mismo o reificarlas en intercambios desiguales signados por la ganancia o el prestigio. Crítica y festiva, siempre con otros, la desapropiación hace —desde la escritura— un llamado de alerta para lo que está en juego: la construcción de horizontes comunitario-populares que aseguren la reapropiación colectiva de la riqueza material disponible, como argumentaba Raquel Gutiérrez.²

Pero todo este entramado de ideas precisa de un desglose. Un ir en calma. De ahí esta versión. La llamo “para principiantes” con el fin de reproducir en un eco jocoso los títulos de esos muchos y variopintos manuales que nos prometen, a menudo verazmente, que todos podemos utilizar sus instrucciones y saberes para bien. También los llamo “para principiantes” porque, en sentido estricto, eso somos todos cuando, con algo de suerte, aprendemos los unos de los otros.

La escritura es un trabajo

La escritura no es resultado de una inspiración tan inexplicable como individual sino una forma de trabajo material de cuerpos concretos en contacto —tenso, volátil, irresuelto— con otros cuerpos en tiempos y lugares específicos. Las escrituras, en otras palabras, son cuerpos en contextos. En su contacto con ese bien común que es el lenguaje, el trabajo de la escritura participa de

² Ver Raquel Gutiérrez, *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas* (Madrid: Traficantes de sueños, 2017).

distintos procesos de producción y reproducción de riqueza social. La que escribe, en este sentido, no representa la realidad, sino que la presenta, es decir, la produce, en relación a tradiciones literarias, o no, para su futura reproducción en forma de lectura.

La literatura es apropiación de lo que no es literatura

Así como Jacques Rancière argumentaba que todo arte es, bien estudiado, una forma de apropiación de lo que no es arte, es posible decir que toda literatura es una forma de apropiación de lo que no es literatura. En efecto, en *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, una traducción de Zakir Paul publicada por la editorial Verso, Rancière analiza detalladamente 14 escenas en las que se demuestra cómo el contacto y la incorporación de experiencias no artísticas marca el inicio de lo que denominamos arte, o el régimen estético del arte, hoy en día³. Porque cree que el surgimiento de las artes en occidente ocurre precisamente cuando las jerarquías establecidas entre las artes mecánicas (artesanales) y las bellas artes (el pasatiempo de hombres libres) empiezan a vacilar, Rancière busca ese momento, o el eco de ese momento, en cada escena analizada. No es esta la visión del que persigue lo marginal o raro por su valor exótico, sino de quien busca colocarlo en su justo sitio: ahí donde se decidieron poco a poco y en contextos de gran tensión social y cultural qué es arte o a qué tipo de prácticas y saberes le llamaríamos así con el paso del tiempo. “Las figuras vulgares de pinturas menores, la exaltación de las actividades más prosaicas en el verso liberado de la métrica, los números del *music-hall*, los edificios industriales y los ritmos de las máquinas, el humo de los trenes y los barcos reproducidos mecánicamente, los extravagantes inventarios de los objetos de las vidas de los pobres”, todo ello atrae nuestra atención no como raros ejemplos de lo que se quedó en el pasado, sino como ejemplos de esos instantes en que se reta y se transforma a la experiencia de lo sensible, así como los modos en que percibimos y nos vemos afectados por lo que percibimos. Es una historia alternativa, si no es que opuesta, a los recuentos que presentan a la creciente autonomía del arte como

³ Jacques Rancière, *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, trad. Zakir Paul, (New York: Verso, 2013). Hay una traducción al español: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, trad. Horacio Pons, (Buenos Aires: Manantial, 2013).

un desarrollo natural y, por lo tanto, ineludible. Una historia similar empieza a ser contada desde las perspectivas de las literaturas post-autónomas, entre ellas la de Josefina Ludmer, que ya han escapado del encanto que dicta la producción espontánea, incorpórea, y meramente individual de la literatura.⁴

Los materiales ajenos

Incluso si al escribir hablamos de nosotros mismos, estamos ya, en el acto de escribir, hablando de otros. No hay recuento de yo alguno que no sea, al mismo tiempo y de manera necesaria, un recuento del tú, nos recordaba Judith Butler en *Giving an Account of One Self*.⁵ No solo es cierto que el lenguaje con el que escribimos es uno con historia y con conflicto —un lenguaje al que llegamos y que nos llega cargado de experiencia y de tiempo— sino que las historias ahí relatadas, o mejor: encarnadas, son de otros: desde los famosos relatos de las abuelas, las historias oídas al pasar, hasta los recuentos de otros libros. La figura solitaria del autor, con sus prácticas de devorador y su estatus de consumidor genial, ha encubierto la serie de complejas relaciones de intercambio y de compartencia a partir de las cuales se generan las distintas formas de escrituras que, luego, firma como propias. El autor que apropia es, así, un encubridor en el sentido literal, y no necesariamente moral, del término. Desentrañar las materialidades inmersas en esas firmas autoriales es tarea de la desapropiación.

Escrituras geológicas

La desapropiación vuelve visible, mejor: tangible, la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes de una lengua cuando otros, algunos entre ellos, la vuelven escritura. La desapropiación, así, desentraña la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo. Al hacerlo, la desapropiación expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo. Deja ver, pues, las formas de autoproducción y las tramas en común de los sujetos colectivos

⁴ Josefina Ludmer, *Literaturas post-autónomas*, <https://palabrainimageninfod.files.wordpress.com/2015/07/literaturas-postautc3b3nomas-ludmer.pdf>

⁵ Judith Butler, *Giving an Account of One Self* (New York: Fordham University Press, 2005).

de enunciación. Más que denunciar la apropiación desde un discurso adyacente (fincado, a menudo, en una misma lógica apropiativa), la desapropiación la anuncia, es decir, la pone de manifiesto de maneras estéticamente relevantes. Lejos de ser una policía a la caza de apropiaciones varias, la estética desapropiativa produce estrategias de escritura que abrazan y den la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias. Al generar, así, capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro, las escrituras desapropiativas son escrituras geológicas.⁶ Por eso, su forma de “aparecer” suele conseguirse a través de diversas estrategias de re-escritura, dentro de las cuales se pueden contar a las así llamadas excavación, reciclaje, yuxtaposición. Si bien los protocolos académicos se sirven de las comillas y del aparato bibliográfico para dar cuenta de las relaciones de apropiación de sus discursos a través de la cita textual, las estéticas desapropiativas echan mano de recursos más amplios, más diversos, ligados, o no, a tradiciones literarias específicas y, ligados también, con más frecuencia, a la tecnología digital.

La deuda impagable

La deuda constituye la base del capitalismo post-financiero en el que vivimos. La deuda que, según Nietzsche, nos volvió sociales, nos acecha como un perro hambriento a la vuelta de toda esquina. Nacemos con una deuda y, a lo largo de la vida, no hacemos sino acrecentar esa deuda. Si algo enseña la universidad con sus altos costos, sobre todo en Estados Unidos, es que la deuda no deja de crecer nunca. Al exigir un pago, la deuda nos ata, determinando cada decisión de la vida adulta. Desde la ropa hasta la casa, pasando por el auto, los objetos que nos vuelven sujetos en deuda, nos encarcelan. Por eso, en lugar de cubrir la deuda, Fred Moten y Stefano Harney proponen lo contrario en *The Undercommons*: acrecentar la deuda, volverla tan enorme que se vuelva impagable.⁷ Cuando la desapropiación se propone sacar a la luz los

⁶ Ver el concepto de geología de la violencia en Sergio Villalobos Ruminott, *Heterografías de la violencia. Historia. Nihilismo. Destrucción* (Buenos Aires: Ediciones la Cebra, 2016).

⁷ Fred Moten y Stefano Harney, *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013). Pronto en traducción al español como *Los abajocomunes*, por Cristina Rivera Garza y Juan Pablo Anaya.

lazos de deuda que atan a la escritura con los practicantes de una lengua, lo que hace en realidad es impagarla. El escritor no tiene una responsabilidad con los otros; tiene una deuda con los otros. La deuda no es moral, sino material (la escritura es trabajo). Más que la prueba de esa deuda, la escritura en su forma desapropiativa es la deuda misma, la deuda en sí. Entre más grande, larga, inaudita la escritura, más grande, larga, inaudita la deuda. Cuando escribimos desapropiativamente decimos no (en)cubriremos la deuda, la descubriremos.

El libro comunalitario

En el corazón de la teoría de la comunalidad de Floriberto Díaz palpita la energía y el desgaste del trabajo que produce y reproduce riqueza social. No se trata aquí del trabajo asalariado a través del cual se intercambia energía corporal por dinero, sino de esa otra forma de trabajo obligatorio, de servicio que es el tequio. Así, para existir y para contarse, el “yo” de Díaz no sólo requiere del “tú” al que hacía referencia Butler, sino más bien del “nosotros” encarnado en una comunalidad donde el tequio y la asamblea son ineludibles.

Articulado por ejes horizontes y verticales, un recuento del yo en modo comunalitario —un libro comunalitario— tendría por fuerza que ubicarse materialmente a lo largo de ese eje horizontal que puntualiza: “1. Donde me siento y me paro; 2. En la porción de la Tierra que ocupa la comunidad a la que pertenezco para poder ser yo; 3. La tierra, como de todos los seres vivos”. El libro comunalitario del yo regresaría entonces a lo largo de ejes verticales: “3. El universo; 2. La montaña; 1. Dónde me siento y me paro”. Como otros teóricos de la comunalidad, Díaz se aproxima a la comunidad “como algo físico”, a saber, “el espacio en el cual las personas realizan acciones de recreación y transformación de la naturaleza, en tanto que la relación primera es de la tierra con la gente, a través del trabajo”.⁸ La comunidad deviene comunalidad en base a una serie de características que Díaz denomina como inmanentes: una relación con la Tierra que no es de propiedad sino de pertenencia mutua

⁸ Floriberto Díaz, “Comunidad y comunalidad”, *Floriberto Díaz. Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*, Comp. Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez (México: UNAM, 2007), 39.

basada, además, en el trabajo, entendido este “como una labor de concreción, que finalmente significa también recreación de lo creado”.⁹

Lo común, así, no es el objeto libro, la cosa libro, sino el proceso de producción, reapropiación y desapropiación a través del cual se genera, en contacto corpóreo y constante, el mismo. El libro comunalista lleva una firma, pero no la del autor-apropiador que encubre el proceso de producción del texto, sino la de la autora en deuda, la de la autora que da la cara por las decisiones escriturales que forman la trama del texto que entrega. La autora desapropiativa tampoco se esconde detrás de la máscara del anonimato, es decir, tampoco encubre, con el anonimato, la trama en común de trabajo y deseo que constituyen y estructuran al texto.

7. Lo que nos compete porque nos afecta

La escritora desapropiativa trabaja ahí en lo que Raquel Gutiérrez denominó como horizontes interiores: “los contenidos más íntimos de las propuestas de quienes luchan”. Componentes a su vez de los horizontes inestables signados por el conflicto y la destotalización, estos horizontes interiores son “contradictorios, se exhiben solo parcialmente, o pueden hallarse antes que en formulaciones positivas, en el conjunto de desfases y rupturas entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que no se dice y se hace, en la manera cómo se expresan los deseos y las capacidades sociales con que se cuenta”.¹⁰ Por eso, por haberse generado en ese contacto comunitario-popular, hecha de pedazos de lenguaje que, capa sobre capa, presentan un mundo, a la escritora desapropiativa le toca llevar su texto de regreso a su contexto, esta vez convertido en la asamblea de la lectura donde todo se discute porque todo nos afecta. Así, aunque el texto desapropiativo pueda caer en manos de esos tenaces empleados de la Literatura que son los críticos y/o especialistas, seguirá su camino hasta llegar al lugar de su destinatario: la lectura de la asamblea. Si una asamblea “dispersa el poder en tanto habilita la reapropiación de la palabra y la decisión colectiva sobre asuntos que a todos competen

⁹ Ibid., 42.

¹⁰ Raquel Gutiérrez, *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*, (Madrid: Traficantes de sueños, 2017), 27.

porque a todos afectan”, entonces, al llegar a la asamblea, el texto desapropiativo llega en realidad al lugar donde nació.¹¹ El diálogo que suscite, la polémica o el debate que genere, sólo constituyen la continuación del libro por otros y en otros medios.

Compartencia

De acuerdo al antropólogo Jaime Luna, la compartencia asegura una producción y distribución del conocimiento entre iguales, de manera horizontal.¹² Lejos de la imposición y de mano de la resistencia, la compartencia, que está presente tanto en el salón de clase como en la fiesta, también es un elemento fundamental de la lectura. A la escritora desapropiativa no solo le toca decidir sobre las estrategias de producción de sus textos en relación a otros, sino también le corresponde dirimir y participar en los procesos de reproducción y distribución de los mismos. Justo como el productor de libros (que no únicamente de textos) de Ulises Carrión, a la escritora desapropiativa le toca fusionar el trabajo intelectual y el trabajo manual y participar activamente en los procesos de producción, reproducción y distribución de esos libros. Las decisiones son muchas y no todas ellas se estructuran de manera vertical, siguiendo una lógica donde el arriba determina el abajo. ¿Publicar un texto en una editorial independiente para subvertir la circulación puramente comercial de los libros? ¿Publicar un texto en una editorial independiente cuyos lectores están ya convencidos de su contenido? ¿Publicar un texto en una editorial comercial como una provocación para subvertir una conversación acrítica? Estas y muchas otras combinaciones son posibles, si no es que deseables. El libro publicado (ya por editoriales comerciales o independientes), que inicia su desplazamiento dentro de los circuitos del capital, no tiene necesariamente que subsumirse o limitarse a ellos. Cuando la distribución de libros publicados de esta forma se articula con el tequio, por ejemplo, ocurren sutiles pero importantes reveses: la mercancía libro escapa o se desvía de su

¹¹ Ibid., 71.

¹² Jaime Martínez Luna, *El camino andado*, t.1 (Oaxaca: CMPIO/Coalición de Maestros y Promotores Indígenas de Oaxaca, CAMPO/Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño, CEEESCI/Coordinación Estatal de Escuelas de Educación Secundaria Comunitaria Indígena, 2013).

fin último que es la ganancia, para participar, en tanto texto, en estrategias de bien común. Las licencias del *Creative Commons* ofrecen una pléthora de posibilidades que aseguran la compartencia del texto más allá de los intereses de la ganancia, sin dejar por ello de asegurar un intercambio comercial justo entre autores, editores y lectores.¹³

El libro, sin embargo, solo es una forma de captura momentánea de la escritura, una estación de paso donde a menudo se quedan los escritores apropiativos y por la que transitan apenas las escritoras desapropiativas en sus caminos hacia las asambleas de lectura que son su destino final. Y, en esto, la decisión de aquellos en lucha, es la que cuenta. El camino por esos horizontes interiores que se cuelan en los horizontes inestables, más allá de los ejes estado-céntricos, lo señalan, siempre, los pasos de otros. A la escritora desapropiativa o comunalitaria le toca poner el pie sobre esas huellas.

Bibliografía

- Floriberto Díaz, “Comunidad y comunalidad”, *Floriberto Díaz. Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*, Comp. Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez (México: UNAM, 2007), 39.
- Francisco Estrada Medina, “Estética citacionista y copyleft: Antígona González de Sara Uribe” en <https://7000robles.wordpress.com>
- Fred Moten y Stefano Harený, *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013). Pronto en traducción al español como *Los abajocomunes*, por Cristina Rivera Garza y Juan Pablo Anaya.
- Jacques Ranciere, *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, trad. Zakir Paul, (New York: Verso, 2013). Hay una traducción al español: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, trad. Horacio Pons, (Buenos Aires: Manantial, 2013).
- Jaime Martínez Luna, *El camino andado*, t.1 (Oaxaca: CMPIO/Coalición de Maestros y Promotores Indígenas de Oaxaca, CAMPO/Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño, CEEESCI/Coordinación Estatal de Escuelas de Educación Secundaria Comunitaria Indígena, 2013).

¹³ Ver, entre otros, el análisis de Francisco Estrada Medina, “Estética citacionista y copyleft: Antígona González de Sara Uribe” en <https://7000robles.wordpress.com>

Josefina Ludmer, *Literaturas post-autónomas*, <https://palabrainageninfod.files.wordpress.com/2015/07/literaturas-postautc3b3nomas-ludmer.pdf>

Judith Butler, *Giving an Account of One Self* (New York: Fordham University Press, 2005).

Raquel Gutiérrez, *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas* (Madrid: Traficantes de sueños, 2017).

Sergio Villalobos Ruminott, *Heterografías de la violencia. Historia. Nihilismo. Destrucción* (Buenos Aires: Ediciones la Cebra, 2016).

Cristiana Rivera Garza

(Matamoros, 1964). Algunos de sus libros son: *Nadie me verá llorar* (1999), *La cresta de Ilión* (2002), *Los textos del yo* (2005), *El mal de la taiga* (2012), *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016). Recibió el premio Sor Juan Inés de la Cruz en 2009. Actualmente es directora del programa de Doctorado en Español con Concentración en Escritura Creativa de la Universidad de Houston.

APROXIMACIÓN A UN MOMENTO Y UN CASO¹

Sergio Chejfec

Profesor en New York University
s.chejfec@gmail.com

Resumen

El texto describe unos incidentes de escucha radiofónica y varias ideas relacionadas con ellos. Se proponen relaciones entre los viajes en tren y las historias de vida, entre la espera y la reflexión, los relatos y la experiencia. La reflexión sobrevuela también la pregunta por el papel narrativo —más que práctico— de los objetos dentro del relato y en el destino de las personas. Se señala como punto débil la base de aquellas historias radiales que solo parecían destacar por la escena ferroviaria que las había determinado. Enfocándose en esta *fiura*, se postula el escaso conocimiento de Samich, poeta ignoto de la Argentina y probablemente apócrifo. Se presenta su obra, inexistente como tal; su ambigua disposición negativa hacia instituciones de la literatura; y su arraigada pero insólita creencia en un acto semi mágico de redención: la reposición de una obra ausente gracias a los abstrusos términos de una vida secreta. En un nivel más indirecto, el relato sugiere la forma elusiva como, en América Latina, las vidas de artistas precisan dictar, más allá de una intención, la manera como deben ser observadas sus obras.

Palabras claves: radio, tren, escucha, relato, poesía, Samich, negatividad, descomposición, objetos, panfleto.

¹ Este texto forma parte de un relato más extenso no publicado en castellano. (En inglés: *Notes Toward a Pamphlet*, traducción de Whitney DeVos, Ugly Duckling Presse, Nueva York, 2020.)

Abstract

The story describes incidents of radiophonic listening and various related ideas. It proposes a relation between train trips and life stories, among the wait and the reflection, the experience and the stories. The reflection also flies over the question about the narrative role –more than practical– of the objects within the story and in the destiny of people. It is highlighted as a weak spot the base of the radial stories that only seemed to be noted by the railway scenes. Focusing on this *fura*, the limited knowledge about Samich is exposed. Samich is an unknown and probably apocryphal poet from Argentina. His non-existent work is presented as well as his ambiguous negative disposition towards literary institutions; and his deep rooted but abnormal believe systems in a semi magical act of redemption: the reposition of a non-existent work thanks to the obstruct ending of a secret life. In a more undirect level, the story suggests the elusive way in which, in Latin America, the lives of artists need to dictate, beyond an intention, the way their works should be viewed.

Key words: radio, train, listener, story, poetry, Samich, negativism, decomposition, objects, pamphlet.

*

La radio se había convertido, para mí, en una forma de espera. No siempre la escuchaba y sin embargo nunca dejaba de prestarle atención. Probablemente no existiese otra en varios kilómetros alrededor, eso la hacía más oracular y presente; a la vez, más inútil. Por lo tanto pasábamos la radio y yo todo el tiempo juntos, rodeados de cosas a primera vista inanimadas, ella constantemente encendida.

Yo estaba reflexionando sobre un objeto demasiado general pero que no abandonaba mi mente. Pensaba en algo así como “los grandes momentos de la poesía”. Intentaba hacer una antología mental, como cuando uno encuentra selecciones llamadas “los grandes momentos del jazz”, “los mejores momentos del tango”, “las cumbres de la descripción romántica”, etc. Pensaba en los grandes momentos de la poesía cuando de pronto comenzó una emisión de la radio que me llevó a olvidar el tema en que estaba pensando.

El programa estaba dedicado a vidas que habían dado un vuelco por intervención de los trenes. Imaginé que allí había un punto fuerte. El punto fuerte estribaba en las temporalidades opuestas: la supuestamente regulada y previsible del ferrocarril versus la supuestamente azarosa de las personas. El punto débil estaba en la base de esas historias, como si solo se destacaran por la escena ferroviaria que las había determinado. Relatos de idilios, desgarreros, revelaciones, vuelcos, desgracias, etc. Oía sin grandes expectativas; ponía atención en las voces de los testimonios de la gente —poco radiofónicas o profesionales, muchas veces monocordes y profundamente tímidas—, y también ponía atención en las formas corrientes de expresión, que alcanzaban a ser muy vívidas.

Mientras tanto aguardaba la llegada de alguien que podía demorarse indefinidamente; alguien que no llegaría en ferrocarril. Esa espera era similar a la de todos los días; se dividía en lapsos, y solo entre uno y otro de aquellos lapsos el programa me provocaba cierto interés. Pero, como experiencia continua, la espera no se redimía gracias a la radio.

Siempre me atrajeron las esperas. A veces tengo la sensación de que lo único que hice en la vida fue esperar. No sólo me atrajeron, sucumbí a ellas. Es un plegarse, una anuencia. No soy partiarío de equiparar la espera a la pasividad, pero entiendo muy bien que con frecuencia se las vincule. Uno puede hacer “algo” mientras espera —por ejemplo, en el momento que refiero, escuchaba las historias de vidas atravesadas por los trenes—, y ese “algo” se somete a la duración de la espera y a su forma. La espera como coartada utilitaria: *hacer algo* durante un *mientras tanto*. Por ejemplo, el escritor uruguayo Felisberto Hernández hizo de la espera una forma de autoaprendizaje y un método de expresión. Es solo durante las esperas que los objetos a su alrededor se expresan y manifiestan, alcanzando rangos de entidades orgánicas. Gracias a ello, buena parte de sus relatos poseen una ecología propia, en la que los objetos prestan atención —atenta si bien silenciosa— y son receptivos a los actos humanos.

Desde otro punto de vista podría pensarse en la espera como trance privilegiado de toda circunstancia imaginable. No quiero proponer falsas equivalencias; pero así como algunos no hablan de bienestar o salud, sino de relaciones dinámicas de malestar y enfermedad, la espera ofrece el plano sobre el que se recortan las acciones —y aún el individuo más frenético podría estar sometido a los dictados inadvertidos de una permanente espera—.

Impactaba ver cómo los trenes, máquinas inocentes sometidas a controles y estipulaciones de todo tipo, pero también comunidades móviles y provisionarias, tenían el privilegio de torcer los destinos de personas muy seguras, en general, de sí mismas. Eventos que con un cambio mínimo de las condiciones no se habrían producido. Nadie se sube a un tren para asomarse a un futuro distinto, sino más bien para cumplir con lo previsto. Sin embargo, el papel de los trenes resultaba más narrativo que práctico. Si se trataba de producir cambios servían como cualquier otra cosa (la lluvia, el sol, los semáforos, el lenguaje, el intercambio con el prójimo, los cortes de luz e infinidad de etcéteras), pero mejor. Los trenes son muy eficaces para transformar las vidas en relatos. La literatura y el cine captaron muy bien esa capacidad.

Recordé a Hitchcock, naturalmente. Esos encuentros que se producen en los trenes, tan casuales como eficaces para producir vuelcos definitivos. Y recordé también a Samich, el poeta argentino, sin una mínima coincidencia con Hitchcock, que supo ubicarse en las antípodas de cualquier intención vitalista asociada a los trenes o a cualquier otra cosa —aun cuando haya sido pasajero frecuente de ellos—. Mientras tanto, la radio seguía con los testimonios.

La noche anterior había encontrado un libro sobre la mesa. Pensé que alguien lo había puesto allí para que lo viera. Cuando llegó el mediodía me puse a leerlo. Contaba la historia de unas diferencias entre un viajero y el lugar al que acababa de llegar. El vuelo había sido largo, la falta de sueño y el cambio de horas complicaban las cosas. El recién llegado no se acostumbraba. Días después seguía el desencuentro aun cuando los motivos debían suponerse resueltos; incluso más, la discordia se había magnificado. Siendo entidades tan diferentes, viajero y entorno estaban en permanente conflicto como si los conectara algo por encima de lo físico, acaso esa misma enemistad o incongruencia. De los miembros de esa desigual pareja el viajero resultaba más empático que el territorio, en la medida en que quienes leyeran o escucharan la historia serían también personas; y por otra parte, era a través de la sensibilidad cultural del personaje, o del lector, que el entorno se expresaba y así mostraba el conflicto con el viajero. Por lo tanto, el territorio era mudo en la medida en que tenía una voz meramente asignada; digamos, inerte por añadidura.

Pese a tratarse de un planteo tan interesante apoyé la cabeza sobre la mesa y me puse a dormir. Supongo que la radio me arrulló tanto como el recuerdo del libro. El programa dedicado a los trenes había terminado, ahora pasaban música clásica, y en mi mente atrapada por el semisueño se mezclaban historias de pasajeros, trucos de Hitchcock, recuerdos de Samich —su religión de la espera, su gramática del espacio y el tiempo—, y mis propias ensoñaciones sobre estos asuntos.

La música era convencional, interrumpida de cuando en cuando por los locutores, hombres o mujeres de una dicción que parecía acariciar los oídos. Las voces eran protectoras y envolventes. Y en boca de ellos las palabras adquirían una inmediatez casi física, como si con la coartada de parecer insustanciales transmitieran secretos o hasta intimidades. Respecto de sus figuras, imaginaba cuerpos reducidos para caber en la radio y cumplir con su misterioso papel. Habré dormido bastante, sueño profundo, y así pasó el mediodía y parte de la tarde.

Me despertó uno de los locutores, que envuelto en ese silencio hermético propio de la transmisión radiofónica comía una zanahoria con tranquilidad. Los pasos eran morder, masticar y deglutir. Describía los ejemplares disponibles y las opciones de mordida según el tamaño del tronco. Después de cada ciclo la locutora comentaba la operación, deteniéndose en el ángulo de ataque, el ritmo de masticación y, sobre todo, en los ruidos de la boca en general. El locutor respondía con monosílabos, que sin embargo no expresaban nada, a lo mejor asentimiento; y lanzaba un largo suspiro al término de cada episodio, como si la prueba no hubiese sido fácil.

No sé si por estar recién despierto o si por tener hambre, los comentarios de la locutora me parecieron increíblemente tangibles; por un lado describía la acción de devorar zanahorias como un evento orgánico —en el sentido moral: un cuerpo sustraía algo del mundo— y también como una experiencia aproximadamente sensual. Los comentarios se detenían en la fijeza de la mirada, la discreción de los labios, la dedicación de la boca, los reflejos húmedos de la saliva, la seguridad de la mandíbula, el misterioso trasiego del bocado. No es que reflejara avidez, parecía decir, sino que era un hecho cierto como algo definitivo y, por encima de todo, prometedor. Sin embargo, el punto radicaba en los sonidos. El programa de radio quería proponer nuevas formas de oralidad alejadas del lenguaje habitual.

Todos estos sucesos extrañamente sobrevenidos durante las horas de una espera en verdad demasiado larga me llevaron a recordar al poeta Samich, verdadero prócer de alejamientos diversos.

*

Su figura es apenas conocida y no pertenece a ningún cuadro de celebridades. Si bien careció de una vida muy larga, la impresión generalizada es que tampoco le quedaron muchas cosas por hacer. Le tocó vivir en esa parte del siglo xx en la que aún no se guardaba o archivaba todo. Por lo tanto se ignoran de Samich muchas más cosas de las que se saben. El estudio o crítica de sus textos tampoco ha sido profundo. Circunstancias que en este caso carecen de importancia porque la irradiación de Samich operaba por elevación.

Fue tan importante lo que escribió como aquello que decidió no escribir. Esto ahora, en pleno siglo xxi, puede parecer de una obviedad curatorial. Pero en el siglo xx, si se tornaba explícito, como en el caso de Samich, podía obedecer a una intencionalidad tan banal como sofisticada. Estaba de moda la negatividad, claro, pero ser negativista y a la vez inocente era menos frecuente. Samich enhebraba inocentemente ambas conductas con extraordinaria naturalidad, como si en su figura se hubiesen integrado el capcioso solipsismo de las vanguardias estéticas con la olímpica negligencia de una sabia y reticente vida iletrada.

Otra particularidad de Samich es que fue un escritor prácticamente inédito: era elíptico en sus modos de comportamiento como escritor porque no publicaba; y no publicaba como una forma de preservar sus elipsis de cualquier amenaza o vigilancia crítica. Sus papeles se guardan en cajas que pocos conocen y nadie abre desde hace años. Componía libros que nunca llegaba a terminar porque antes, siempre, cambiaba de pensamientos; había creído, en cada caso, que madurarían dejándolos en espera, después de lo cual iba a llegar el momento en que estuviesen listos. Pero mientras eso ocurría Samich derivaba hacia otra cosa, el recuerdo del manuscrito se transformaba o dejaba de interesarle, y entonces acababa haciendo algo más significativo que destruirlo: lo descomponía. Poemas y distintas piezas sin atribución de género volvían a una condición unitaria molecular, flotante y aleatoria. Llegado el caso, pensaba, más tarde integrarían el nuevo índice de un futuro libro —al que esperaba sin embargo el mismo destino de disolución y ambigua resurrección—.

El efecto de esta idiosincrasia fue que, en vida, Samich publicó pequeñas piezas en revistas o libros colectivos. Para ello tuvo criterios volátiles y desordenados, que se pusieron de manifiesto en su constante inclinación por el fragmento arbitrario (un fragmento extraído un poco al azar de la masa de escritura sin tomar en cuenta factores de coherencia o unidad, incluso sin tomar en cuenta criterios de arbitrariedad). Las revistas en las que participó, al igual que los libros con fragmentos suyos, no tuvieron gran circulación y de a poco se les perdió el rastro. Sería muy improbable reconstruir una trama que desde el principio fue sumamente débil e inconsistente. De hecho, ha habido revistas con obra de Samich que no llegaron a ser publicadas, a merced de procesos acaso silenciosamente influidos por los indecisos protocolos del autor.

Si se tratara de un escritor normal, me refiero a los que publican libros y los acompañan con su propia presencia autoral más o menos atenta, estos avatares que vengo mencionando hablarían de un desarreglo con el medio literario y con las propias herramientas de expresión. Pero el caso de Samich parece distinto, porque él no consideraba esencial la publicación, en ocasiones tampoco la escritura. Según su punto de vista, el poeta operaba sobre el entorno por irradiación. En algunos casos emanaban de él desarrollos discursivos, y en otros casos desarrollos más inefables y por lo tanto difíciles de describir, directamente ligados al paradigma de los afectos —en un sentido amplio—. Le interesaba explorar el campo de esas emanaciones sin incurrir en la escritura. Eso lo llevaría a ser esencialmente, según su punto de vista, un personaje de sí mismo.

Más que una escritura, el escritor debía atribuirse una figura. Samich pareció pensar que resultaba demasiado fácil ser escritor como resultado y frecuentación con la propia escritura. Más bien, la escritura era sólo una desinencia probable de la circunstancia del escritor, quien podía producir discursividades no textuales, o ni siquiera verbales, y crear así una obra basada en vínculos y constelaciones dinámicas, al contrario de todo aquello derivado de la fijación de palabras.

Samich fue el creador de su propio sistema. No necesariamente debía tratarse de un sistema orgánico, es probable que tampoco haya sido novedoso, original o diferente. La particularidad consiste en que fue un tramado de nociones poco sustanciales. A lo mejor sería aconsejable hablar de intuiciones

en lugar de ideas. Individuo solitario, Samich se movió en un campo de pálpitos discontinuos. Sus elecciones no apuntaban a excavar en lo profundo para encontrar o revelar cierta verdad escondida o fundamental, sino a tomar el pulso de la intermitencia y de lo movedizo, con preferencia por lo provisio-
nal. Concebía sus pensamientos a la manera de ideas pasajeras, exploraciones dispuestas como una trama de pasiones dirigidas a interpelar al prójimo, sin querer, sin embargo, incidir sobre él. El resultado no pudo ser sino lo que termina siendo ahora. En términos propiamente literarios, una actitud estética a primera vista tajante, en cierto modo encapsulada en sí misma, cuya convicción esconde, al contrario, sus propias debilidades.

Las debilidades de su obra fueron y siguen siendo cuestión secundaria, porque al no estar concebida para quedar fijada a través de alguna forma de publicación, tiene una relación esquiva con la idea de valor. Para Samich, el valor literario no era un desafío, ni siquiera una meta o un problema; el valor era una cuestión flotante y por momentos inexistente, estaba ligado a la zona de los deseos y las voluntades, y era una cuestión moral. Sin darse cuenta, es probable que haya abogado por la desaparición de la literatura entendida como ese saber y práctica que le estaban vedados, y que hacían del valor su abstracta, aunque convencional, moneda universal.

Hablando de monedas, las cotizaciones no beneficiaban a Samich. Poeta nacido en una zona relegada del interior de la Argentina, a su vez país lateral del hemisferio occidental, pasó por la experiencia de vivir exiliado en su propio territorio, como buena cantidad de otros artistas y personas en general a lo largo de la historia de la humanidad. El exilio y sus figuras afines —el aislamiento, la retracción, incluso el voluntario ostracismo— representaron un mecanismo de resguardo frente a la distraída indiferencia de un medio literario como el argentino —pequeño, laberíntico y frugal—, y también una impugnación privada, si bien por eso bastante ilusoria, contra el mismo sistema.

Tengo la impresión de que pese a pertenecer a otro siglo, a ser representante de un tiempo social y tecnológico ya perimido, a parecer incluso un naufrago de la sensibilidad de entonces, y también del arte y de la historia, la figura de Samich puede decir muchas cosas sobre el tiempo actual. De este modo formulado, “el tiempo actual” es tan misterioso, o más, que “el tiempo

pasado”. Aun así, quiero decir, vale la pena incrustar la figura de Samich en el presente. A cada momento el presente está saturado de redundancia —creo que es una opinión bastante compartida—. Esa redundancia debe ser impugnada con ímpetu. Samich sería la cuña que propongo para iniciar la hendedura, luego la rajadura, más tarde el resquebrajamiento de todo un esquema muy estropeado.

Como digo, un universo de tal modo individual y desordenado como el de este poeta argentino se resiste al desafío de una descripción coherente. La exposición organizada según premisas, jerarquías, atribuciones y fuentes, probablemente afectaría la enseñanza virtual que podría extraerse de la figura real, porque la misma arquitectura de la imagen adecentaría de manera impropia una materia heterodoxa y resistente a organizarse.

Entiendo, por estos motivos, que solo la forma panfleto haría justicia con Samich. “Hacer justicia”, otra idea ridícula. Y sin embargo puede servir como indicio de lo que quiero decir. Me parece muy paradójico que precisamente Samich —casi una situación de existencia, me refiero a una vida que, si pensamos en ella, nos resulta eventual más que cierta, y que mientras habitó el mundo aspiró a la voz baja permanente— precise del altavoz simbolizado en un panfleto para encontrar sus ideas, o como se las llame, propaladas.

Por último, antes de comenzar me gustaría volver un poco a los trenes y zanahorias del principio. Ya mencioné la relación de Samich con aquellos. Viajó desde su provincia en tren miles de kilómetros hasta Buenos Aires. Lo primero que hizo al bajar del tren fue llorar. Y luego de esta peregrinación, viviendo durante décadas en las afueras de esa ciudad, el tren consistió en la única conexión —aunque esporádica— con todo lo que estuviera más allá de su barriada inmediata. Con “barriada”, me refiero al área indefinida de manzanas circundantes a la vivienda de Samich. Una barriada de casas pobres, autoconstruidas, no siempre precarias pero donde no existía el lujo, con terrenos baldíos y en algunos casos con calles sin mejoras.

Samich creía habitar el centro ignorado de un mundo (más bien, creía que el mundo tenía una existencia incógnita para todos, menos para él, que como anfitrión le había prestado —al mundo— el fondo de su casa como núcleo escondido). Ese centro estaba representado por un terreno despejado que hacía las veces de jardín, con plantas y arbustos silvestres y un par de árboles,

según Samich la figuración de su estoicismo moral y espiritual. Esos árboles, de una especie denominada moral o morera, funcionaban como metáforas de permanencia y símiles de entereza, eran su anclaje a cierta idea o práctica de lo trascendente. Los trenes representaban aproximadamente lo opuesto: postulaban la faceta cambiante del mundo, que sin embargo rodaba sobre objetos rígidos, contruidos a primera vista para siempre, tan distintos y parecidos a la presencia inmutable de los solitarios árboles del fondo.

Me quedaron pendientes las zanahorias. Respecto de ellas, fueron sobre todo las circunstancias de la escucha, aquel día en que había sucumbido a una lectura fatigosa y estaba medio dormido, las que me transportaron al “universo Samich”. Un universo que no conocí directamente, pero que según entiendo estaba hecho de dolorosa paciencia frente a la naturaleza cercana, también de espiritualidad y empatía interpersonal. Atributos que me parecieron presentes en esos momentos absolutos de masticación radiofónica.

Pienso que todo panfleto consiste en una partícula de tiempo. Una partícula extraída del acontecer corriente. Si para un panfleto existe la historia, es para concentrarla primero y disolverla después en el interior de esa partícula. El tiempo que el panfleto conjuga es el de la urgencia: es apelación pura —y como tal, sublimación del presente—. Provenir del presente y a la vez sublimarlo produce una redundancia: el panfleto busca mostrar lo que resulta obvio o claro, y que por motivos insidiosos no es aceptado. Como dije más arriba, para el presente del panfleto no importa aquello que ya ocurrió. Su urgencia se mueve a espaldas del pasado.

En consecuencia, estos apuntes para un panfleto adoptan desde ahora el presente con el deseo de transmitir una demanda lo más perentoria posible. La constelación de ideas y actos de Samich, tan instalada en el universo del siglo xx, se revela inquietantemente vigente en el sombrío siglo xxi. No es que el poeta haya tenido aptitudes de visionario. Al contrario, como todo el mundo, prefirió hundirse en la porquería de su tiempo, tratando de olvidarlo, resistirlo cuando y cuanto pudiera, y de hacer aquello que consideraba lo propio y lo correcto.

Agnóstico y autoformado, creyó en entidades como la belleza, la profundidad, el equilibrio, la verdad; incluso creyó en la representación. Eran para él valores importantes pero un poco vacíos —no por convencimiento sino por

un tipo de definitiva ignorancia—. Samich fue incapaz de traducir esas creencias —un poco huecas en su caso— a un sistema efectivo de acción o expresión a través del cual darse forma a sí mismo.

Hoy, cuando esas entidades son sobre todo difusas, esa profunda ignorancia podría convertirlo en un héroe. Su figura oscilaba cotidianamente entre la sugestión y la pose. Escribió para sí mismo y para su pequeño e impreciso grupo de allegados y admiradores. Su vida casi no ha dejado rastros. Imagino que frente a estas páginas, Samich habría pensado que se refieren a otra persona. Una vida sin grandes aristas pero con muchos flecos.

En la medida en que, de modo o no deliberado, Samich pretendió hacer de su vida concreta la obra que no habría alcanzado entidad si resultaba meramente escrita, una misma dimensión vindicativa envuelve su presencia anfibia. Pero debido a ello es una vindicación carente de elocuencia, incluso de pragmatismo y dogma.

¿Habrá sido muestra de la época, del “momento histórico”? ¿Fue una desinencia del híbrido territorio que ocupó? Si quisiera hacerse con Samich un cuerpo de ideas debería tomarse muy en cuenta la condición desflecada del personaje. Solo así podría pensarse en una apelación necesaria, hasta urgida por expresarse, que se asemejaría, sin embargo, a un panfleco antes que al panfleto.

Sergio Chejfec

(Buenos Aires, 1956). Algunos de sus libros destacados son: *Lenta biografía* (1990), *Los planetas* (1999), *Boca de lobo* (2000), *Los incompletos* (2004), *Baroni: un viaje* (2007), *Mis dos mundos* (2008), *La experiencia dramática* (2012) y *Modo linterna* (2013). Recibió la beca Guggenheim en 2001. Actualmente es profesor en New York University.

NO BASTA QUE EXISTAN LAS COSAS

Yuri Herrera

Doctor en Lengua y Literaturas Hispánicas. En la actualidad es profesor en la Universidad de Tulane en Nueva Orleans.

yherrera@tulane.edu

Cuando baja la calor me salgo y camino y escucho música, pero no si lo hago de este lado de Saint Claude. De este lado de Saint Claude hay menos coches, menos blancos y menos banquetas; a esa hora de sol menguante algo pasa que hasta los sonidos se vuelven claros y uno puede distinguir cómo componen el silencio: gallinas salvajes, bandas de chicharras, pajaritos y pajarotes de distinto trino; un golpe de lámina, un hombre parado en una esquina mirando el horizonte: how ya doin / how ya doin; un aparato de aire acondicionado, árboles mesados por el viento, fragmentos de diálogos, música (a esta hora es raro escucharla altísima); un perrito que saluda con falsa furia, una bicicleta que circula lentamente, un auto que circula sospechosamente; un refrigerador, un gallo. Todo con la definición perfecta de las cosas que acaban de llegar.

Cuando cruzo al otro lado, del que solía vivir, me pongo los audífonos. Hace poco atisé a media cuadra a un señor en las escaleras de una casa. Me puse el tapabocas y me bajé de la banqueta. Al pasar frente a él me pareció distinguir que decía algo como “¡Tienes que traerlo puesto todo el tiempo!”, mientras hacía gesto de llevarse la mano al rostro. Se dio media vuelta y entró a la casa. No estoy seguro de que eso es lo que dijo porque por los audífonos había comenzado a sonar *Tell Her*, de Fred Williams, lo cual hizo del gesto del hombre uno hermoso pero también que sucediera en otro lugar, lejos de mí.

Así he levantado los brazos al entrar victorioso a un estadio olímpico: saludo a la muchedumbre mientras doy la última vuelta antes de ganar la

maratón; así he subido a zancadas las escalinatas del museo de arte de Filadelfia y me he puesto a brincar al llegar hasta arriba cierto de que voy a reventarle la boca a Apollo Creed; no importa que de este lado de los audífonos esté trotando pasito y hasta los niños del parque me rebasen sin esfuerzo.

En casi cualquier época había que ser obscenamente rico y poderoso para tener una orquesta a disposición. Ya no digamos, como ahora, en una caja, lista para reproducir cualquier pieza compuesta desde que la música empezó a anotarse; ahora está toda escrita en luz, para mí; para crearme mártir o campeón, para llorar ficciones a la carta. Todavía se necesita ser rico y poderoso, pero menos, y no se requiere entender la tecnología que hace posible el milagro. Cada cual se inventa el mundo como se le hinchan las huellas digitales.

Cruzo la calle, que no suena a coche ni a policía ni a accidente, sino a mi banda sonora. Así es como a uno lo atropella un perro y lo muerde un tren; así es como uno se cae en un hoyo que ha aparecido de la nada. Alguien de razón tendría que quitarse esa venda de los oídos y escuchar por dónde camina.

El asunto es que hay otro tipo de hoyos, hoyos del alma, hoyos del sentido, que solo se pueden ver con las lentes de la ficción. No basta enumerar lo que se cruza en el camino, es necesario enfocar, complicar, dramatizar, sintetizar para entender qué clase de padecimiento es ese, para entender la diferencia entre algo que existe y algo que sucede.

Se necesita, por ejemplo, descubrir que esa mesa del rincón es la mesa del rincón de la que hablaban los Tigres¹, y que ahí uno puede mentirse sin miedo a que le duela la dignidad. O como quien, en otro rincón, sabe qué es lo que ven los demás en ella, sola y desastrada, pero no le importa porque sabe que la verdad es exactamente lo contrario: si sigue ahí es porque está esperando quién sabrá apreciarla y aguardará, toda la noche, por un héroe fresco de la batalla.

No es suficiente la cuita sin fin, la pobreza, el cansancio, la enfermedad, para entender cómo es que uno persiste; hay que imaginar que hay algo ahí esperando, imaginarlo aunque sea como lamento, preguntarse ¿cuándo llegaré? no porque alguien vaya a responder sino para afirmar que llegaré, que

¹ Podrían ser cualesquiera otras cinco canciones, pero para efectos de esta página son estas: *La mesa del rincón*, de los Tigres del Norte; *Holding Out for a Hero*, de Bonnie Tyler; *Al vaivén de mi carreta*, de Eliades Ochoa; *El jinete*, de José Alfredo Jiménez; y *Gracias a la vida y Maldigo del alto cielo*, de Violeta Parra.

sí hay un bohío para mí aunque sepa que la vida es un destierro, incluso para el que se ha quedado en el mismo lugar.

No basta el hecho horroroso de seguir vivo cuando desaparece un ser amado para lidiar con la ausencia. Pero es posible pronunciar esa ausencia imaginando al jinete de José Alfredo buscar la muerte, insoportablemente solo frente a las estrellas; cualquiera puede ser ese jinete, aun quien está rodeado de personas que no conocen los caballos.

No basta que existan las cosas: es preciso narrarlas para encontrar sus virtudes; un estribillo me ayuda a agradecer la casa tuya, tu calle, tu patio; otro a maldecir las piedras, el fuego y el alto cielo.

Uno habita ficciones con el conocimiento que otras ficciones le han dado del color amarillo, del olor amargo, de la superficie áspera. También con el tino para nombrar a los invasores de aquel lado del barrio; para encontrarle sentido a la vida de los amigos muertos; para decirnos, a solas en el bar, que no es esta una simple borrachera, que estoy esperando que llegue un héroe por mí; para llamar agonía dulce a cuando se extraña sin esperanza. Lo que se crea al cruzar así la calle, cualquier calle, una en Nueva Orleans o una metafísica, es el sonido de la experiencia. La ficción es la onomatopeya del mundo.

Yuri Herrera

(Actopan, 1970). Algunos de sus libros son: *Trabajos del reino* (2004), *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), *La transmigración de los cuerpos* (2013), *El incendio de la mina El Bordo* (2018), *Diez planetas* (2020). Ha ganado los premios "Otras Voces, Otros Ámbitos" en España, el Anna-Seghers en Alemania y el Best Translated Book Award en Estados Unidos.



THESAURVS

REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO
NÚMERO 59 - JULIO 2020 - JUNIO 2021

thesaurus.caroycuervo.gov.co