

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

thesaurus.caroycuervo.gov.co

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

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.



THESAURVS

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

thesaurus.caroycuervo.gov.co