

Los principios de integralidad e interacción en el reconocer, conocer y crear

ISAÍAS PEÑA GUTIÉRREZ

Escritor, periodista, profesor. Director de *Hojas Universitarias* y del TEUC.

Tres ejes y dos principios

Aunque un programa de creación narrativa¹ esté montado sobre los tres ejes que he propuesto, (1.º Estudio evolutivo y comparativo de los procesos y técnicas utilizados por los narradores a través de la historia, realizado desde el corpus narrativo mismo del autor y no desde la abstracción de la teoría o la técnica, eje que he llamado del ‘reconocer’ o ‘reconocimiento’, y que en las asignaturas de pregrado y posgrado de Creación Literaria de la Universidad Central hemos denominado ‘Narrativas y creación’; 2.º Aproximación inductiva a la teoría y a la técnica literarias, mediada por el ‘reconocimiento’ y la praxis creadora, es decir, vistas y estudiadas –esa teoría y esa técnica– desde ejercicios personales de mimesis, simulación o recreación, que parten de ejemplos concretos, tomados de obras narrativas en particular, pertenecientes a una y varias etapas de la historia, representativas o no de la narrativa universal, y, además, asumidos esos ejemplos particulares no como patrones canónicos de la teoría y la técnica narrativas, sino como eslabones transitorios entre el pasado y el futuro, condenados a ser modificados por el siguiente escritor en la evolución interminable del arte; a este

segundo eje lo he llamado del [nuevo] ‘conocer’ o del [nuevo] ‘conocimiento’, y en las asignaturas de Creación Literaria se le ha denominado ‘Composición narrativa y creación’; y, 3.º. La praxis creadora, cuando el escritor, consciente o inconscientemente, advierte, predice y produce, basado en el texto inexistente –su nuevo texto literario–, que la sedimentación del reconocer y conocer tiene que haberle facilitado, eje al que he llamado del ‘Crear’ o ‘Creación’). Estos ejes son aparentemente independientes y autónomos, pero lo cierto es que, en la realidad de la escritura narrativa, actúan de modo integral e interactivo. Esa integralidad e interacción se predica y debe aplicarse, por tanto, al desarrollo de los procesos de cada uno de los tres ejes por separado y a los tres entre ellos mismos. Eso evitará estudiar el proceso literario como una suma pasiva y taxativa de definiciones canónicas, y no – como es – una división y multiplicación, una suma y resta de progresiones y variables.

Pensada así la ‘creación’ (tercer eje del proceso), ella aparecerá como el resultado de una interacción de integralidades con los otros dos ejes. Es un proceso complejo y exigente que ni siquiera por razones didácticas debe escindir de los ejes del reconocer y conocer. La integralidad y la interacción permiten y obligan a que estemos yendo y viniendo, a partir de los ejemplos ajenos y los propios, entre lo dado, existente–, y lo inexistente.

¹ Se sobreentiende que esta propuesta, dirigida aquí a la creación narrativa, es extensible a los procesos de creación literaria, en general.

Doy algunos ejemplos de orden general. Habrá creación narrativa, o ejercicio de la creación, teniendo en cuenta los principios de integralidad e interacción:

1. Cuando, luego de lecturas y ejercicios del reconocer y conocer, imagino el texto inexistente y logro escribirlo.
2. Cuando comienzo a crear variables de las categorías narrativas anteriores o, de alguna manera, las modifico.
3. Cuando compruebo en la práctica las limitaciones de un concepto de teoría literaria.
4. Cuando olvido los referentes reales de un personaje o los bibliográficos y me atrevo a crear uno inexistente.
5. Cuando en el ejercicio desprevenido advierto el nacimiento de una categoría a la cual logro darle vida calificada.
6. Cuando confirmo, contradigo o ignoro la herencia literaria para llegar a mi nuevo texto literario.
7. Cuando logro captar en mi imaginación una acción, una sensación, un sentimiento, una imagen, una historia, para hacerla sensible y compartible literariamente con el lector.

A. Proceso integral e interactivo

Me detengo y amplío el sentido de la *integralidad* y de la *interacción*.

La **integralidad** es la suma de lo *íntegro* y lo *integral*. Lo *íntegro* es entendido como un todo, como una totalidad, sin excepciones ni exclusiones, y le permitirá al escritor acceder –con la libertad propia del creador literario, sin censura en el tiempo y en el espacio, sin prejuicios ni limitaciones caprichosas– al universo de la creación narrativa (a su historia, sus procesos y sus conocimientos). Lo *integral* es entendido como la inercia y la sinergia que relacionan, vinculan y articulan, con armonía y sin exclusiones, todas las partes que componen un todo y una totalidad.

Respecto a la **interacción**, la consideramos la relación necesaria e indispensable que permite entender, en su plenitud, el engranaje en movimiento de las partes de un todo.

Esas dos nociones, integralidad e interacción, deben estar presentes en cada ejercicio de los tres momentos del proceso de la creación narrativa (reconocer, conocer, crear); ellas nos enseñarán cómo una interacción integral, totalizadora, que no privilegie momentos o segmentos históricos o gustos particulares (autores, escuelas, movimientos), debe producir una conciencia compleja y liberadora acerca del proceso de la creación artística en cada nuevo escritor.

B. Cinco aplicaciones de la integralidad y la interacción

En un programa de creación narrativa, la integralidad y la interacción pueden aplicarse, a manera de ejemplo, en casos como estos:

1. *Lo general y lo específico en cuanto a la escritura misma*

El programa *integra* de manera *interactiva* una parte *general* y una *especial*. Una general, pensada para el escritor creador o no, en la que se destaca la sensibilización de los elementos primarios de la escritura, como el sonido y la imagen, con o sin sentido, y la recreación de las normas básicas de la escritura con sentido, partiendo de la puntuación normativa hasta llegar a los modelos ‘literarios’ o de autor. La parte especial, dirigida al escritor creativo, se remite al género narrativo estudiado desde sus principales componentes, que hemos reunido en lo que he llamado la *pentafonía narrativa*: 1. Sujeto (del autor y el narra-

por el personaje), 2. Objeto (de la idea y el tema al título), 3. Relación (de la historia y argumento a las estructuras espacio-temporales), 4. Perspectiva (de la omnisciencia al monólogo), y, 5. Medios (de la descripción y la narración al diálogo tradicional y al moderno).

2. Diacronía y sincronía en cuanto a épocas, escuelas y subgéneros

La acción creadora, la irrepitibilidad del arte, y la búsqueda del texto inexistente no son posibles sin un programa en el que el texto literario se estudie a través del tiempo de modo integral e interactivo, desde sus orígenes hasta el momento del nuevo creador, para constatar sus transformaciones en todo sentido, para revivir los cambios y volver conscientes las posibilidades de esos cambios. La evolución del texto literario, visto de ese modo (integral e interactivo), nos prepara para dar un paso difícil y necesario —quebrar el canon narrativo— y nos permite ver tres textos: el viejo, el actual y el inexistente. Al recorrer un programa que va del siglo XII al XXI, constatando cambios y ensayando textos inexistentes, nos capacitamos para entender las diferencias en los lenguajes, estructuras, ideas y temas, visiones de mundo, recursos estéticos, de los distintos autores, representativos o no de cada momento, para emprender, entonces sí, la creación propia. Sólo esa interacción integral nos sacará de las definiciones estáticas, canónicas, que hablan de momentos inamovibles del arte literario. El juego de flujo y reflujo con esos hitos literarios nos enseñará que tenemos que cambiar, para encontrar, por dentro, en contra o por fuera de una herencia literaria, la diferencia que nos legitimará como nuevos escritores.

Ese recorrido diacrónico y sincrónico, integral e interactivo debe también

ponernos en contacto con otra noción básica para el nuevo escritor: la de los *subgéneros literarios*. Conocer esa totalidad en proceso —desde las obras literarias mismas— y no como historias interpretadas y mediadas por ensayistas que las generalizan, o como teorías literarias deducidas y puestas en definiciones abstractas, le permite al escritor narrador no limitar a escondidas su libertad y, por el contrario, romper efectivamente límites y aventurarse en sus propias creaciones. Las ideas y los temas, los lenguajes, las estructuras y las visiones de mundo, encarnados en las obras literarias concretas (novelas, cuentos, crónicas, etc.), le permiten al escritor conocer las literaturas anónimas, los subgéneros infantil y juvenil, histórico, terror, aventuras, viajes, psicologista, fantástico, erótico, género negro, ciencia ficción, cibernético, cyberpunk, realista, surrealista, no ficción, intimista, minimalista, etc. Sin caer en la clasificación taxativa (seríamos canonicistas e impediríamos el nacimiento de otro subgénero), buscamos mostrar una totalidad que advierte y manifiesta diferencias surgidas de las condiciones inherentes a cada momento histórico. Conocer esas diferencias producidas en la evolución de sus procesos creativos le da al nuevo escritor conciencia de libertad para acometer sus propios textos y para pasar del texto inexistente al real suyo.

Debo agregar, si hiciera falta, que en el programa del taller, del pregrado o del posgrado, esos textos y los autores de cada época, representativos o no literariamente, deben cambiar en cada período académico para evitar los estereotipos y los modelos mitificados usuales en la visión canónica de la literatura.

3. Multiplicidad de fuentes

Un programa de creación narrativa, integral e interactivo, debe indagar por la

totalidad de las fuentes generadoras de procesos narrativos. No se utiliza alguna de ellas, por ejemplo, porque algún escritor famoso la haya señalado, o porque el profesor la prefiera. Condenar, excluir o estigmatizar, en nombre de un autor, de una escuela o de una posición literaria o filosófica, la posibilidad de acceder a una idea o fuente que provoque la escritura de una obra literaria significaría limitar las libertades de creación del escritor. Por eso, insisto en los principios de integralidad e interacción, los cuales nos impedirían descartar hasta lo inverosímil. Las fuentes innumerables deben estar al alcance de todos: se investiga una bibliografía, o se indaga un testimonio; se regresa a la autobiografía, o se va a la biografía; se acumulan experiencias propias o ajenas; se comienza con una imagen, con un recuerdo, con un 'chispazo'; se planean mapas imaginarios o fantásticos; se anima desde una tesis, o se sueña desde el vacío, si fuere posible. Si se exponen estas fuentes, es además porque, tal como en el texto inexistente, deben existir otras aún no descubiertas. Siempre habrá un vacío por llenar y a esa instan-

cia podrá llegar el nuevo escritor. Aquí, de nuevo, nada se excluye de la totalidad, de la integralidad.

4. Ejercicios de sensibilización literaria

El mayor peligro y más grande enemigo en los estudios y enseñanza de la creación narrativa es el estereotipo; y en cuanto a los ejercicios que se realizan, la rutina estereotipada. Cito dos ejemplos. Durante las últimas décadas, los ejercicios de creación narrativa se han apropiado, de manera exclusiva y empobrecedora, de la literatura simbolista y surrealista (asociaciones libres, automatismo, rupturas morfológicas o sintácticas, caligramas e ideogramas, etc.), o han seguido los formatos y las prácticas sugeridas en literatura infantil por Gianni Rodari. Útiles los dos, no deben sin embargo convertirse en la panacea de la enseñanza en la creación narrativa o literaria, porque corremos el riesgo de convertir esas dos fuentes en cánones estereotipados. Tampoco debíamos hacerlo con ciertos textos modelo que alguna vez sirvieron para analizar cuentos, novelas o poemas clásicos (me refiero a los de Vladimir Propp, Mihail Bajtin, Roman Jakobson y Lévi-Strauss, entre otros) y se convirtieron en matrices únicas de la interpretación de obras literarias. De ellos debíamos aprender, por el contrario, que cada obra genera su propia interpretación.

Creo que los ejercicios de creación narrativa o literaria deben ser una consecuencia del momento en que se analizan los textos narrativos sometidos a los ejes del reconocer (evolutivo-histórico) y conocer (técnico-teórico). Esos ejercicios deben ser una consecuencia, no una causa. El primero es un procedimiento inductivo, no canónico; el segundo, deductivo y canónico. Quiero decir que en la creación narrativa

Creo que los ejercicios de creación narrativa o literaria deben ser una consecuencia del momento en que se analizan los textos narrativos sometidos a los ejes del reconocer (evolutivo-histórico) y conocer (técnico-teórico).

no debieran existir ejercicios preestablecidos, sino provocados por las lecturas de ficción que se acaban de hacer (suele ser un proceso más difícil, es cierto, pero más enriquecedor y creativo). De lo contrario estaríamos cayendo en la trampa del antiguo e impositivo 'marco teórico' de los 1970, cuando toda creación o análisis debía remitirse a un procedimiento canónico ya realizado por un autor 'famoso'.

Cuando se cita a un autor o a una obra, cada ejemplo debe a su vez rotarse, ampliarse, agotarse, hasta llegar al próximo, ya renovado o diferente. Por eso —salvo que se vean como referencias útiles, o como motivos de discusión— no debiera acudir-se, de modo obligatorio y excluyente, a los ejemplos clásicos, canónicos, que se usan por respeto a la 'autoridad' literaria. En este sentido, tanto ayuda un *Ulises* como el más anónimo de los libros.

La sensibilización del nuevo escritor, que se busca con los ejercicios de creación narrativa, debe ser un objetivo prioritario. Esa sensibilización se practica en cada momento del desarrollo del programa, de manera racional o improvisada, en la medida en que se leen y se analizan los textos narrativos.

Esos ejercicios de sensibilización literaria deben abarcar la totalidad del proceso, lo general y lo especial. Ellos van desde el manejo de las unidades primarias del lenguaje humano (alfabeto sonoro y gráfico), para lo cual se recurre, entre otras formas, a las experiencias vanguardistas de todas las épocas (poesía concreta, asociación libre, caligramas, grafismos, palíndromos, ausencia de partes, etc.), hasta abordar lo específico del proceso de creación narrativa. Por eso se juega con los diversos sujetos del proceso narrativo, del autor a los personajes; con las ideas y los temas, y con sus versio-



La escritura parte de la linealidad de un alfabeto que responde a una racionalidad clasificatoria. La realidad, a su vez, se teje como una red compleja de interacciones, donde las partes y el todo brindan diversas visiones del mundo.

nes meta-literarias; con ritmos y armonías a partir de la puntuación y el lenguaje; con la edición de estructuras; con la rotación de voces o narradores; con la ausencia, intensificación o disminución de partes de la oración en un texto; con el intercambio melódico de las formas elocutivas; con los tiempos verbales y sus sujetos; con los tiempos cronológicos, psicológicos y las formas espaciales; con los marcos de composición o con las diversas aperturas narrativas (gramatical, planos visuales y estructuras); con las simplificaciones o exuberancias del lenguaje al describir, narrar o dialogar; con los conectores, con las motivaciones desde lo factual, sensorial o racional, etc., etc.

5. *Linealidad e hipertextualidad*

La escritura parte de la linealidad de un alfabeto que responde a una racionalidad clasificatoria. La realidad, a su vez, se teje como una red compleja de interacciones, donde las partes y el todo brindan diversas visiones del mundo. Y debemos admitir ahora que, ayer no más, el escritor había recreado e inventado la realidad desde la linealidad escritural de una razón conven-

cional o inconsciente, pero que ahora, con la posibilidad tecnológica, se ha acercado a una conjugación de tiempos y espacios mediante otras técnicas y vías, como sucede, en este momento, con el hipertexto. Por eso, la creación narrativa debe asumir todas esas posibilidades y, de nuevo, se plantea la necesidad de recurrir a la interacción y a la integralidad del ayer y del hoy. Las escrituras de lápiz y papel, de teclado mecánico y papel, de teclado electrónico y pantalla, de voces y pantalla digital, donde no caben las exclusiones ni las excepciones ni las exclusividades dictadas, han ampliado el horizonte de la creación narrativa. Y se deben compartir con el nuevo escritor.

C. El profesor interactúa e integra los niveles de la creación

Para guiar –más que ‘enseñar–’ el profesor de creación narrativa debe primero explorar y relacionar. Y debiera ser, en lo posible, un creador literario, a diferencia del profesor de literatura, que podría no serlo. Es decir, se trata de alguien que posea la experiencia de la escritura literaria, que tenga las condiciones personales necesarias para ejercer el poder del guía, del expedicionario y del explorador que induce y deduce. O alguien que, sin ser creador literario, posea la sensibilidad suficiente para entender esos procesos. En ambos casos se necesita una persona capaz de manejar los paradigmas que van, se pierden y se reencuentran entre la razón y la intuición, entre lo reglado y lo sabiamente improvisado.

Ese profesor de creación narrativa no puede ser –nunca podría ser– aquel transmisor que impone fórmulas únicas, que reza cánones por autoridad, que vela por su propia y única visión del arte, que corrige y no explora ni relaciona, que marca caminos

únicos y nunca abre diques o compuertas, que identifica los textos visibles y excluye los múltiples textos inexistentes, que ignora el patrimonio literario heredado y no sabría cómo enriquecerlo, que ve en el arte su ideología o su religión y no la pasión y el quehacer individual de cada quien, que aprisiona en lugar de liberar, que unifica en lugar de diversificar, que fabrica clones y no disfruta del proceso de fecundación.

Por eso, el profesor de creación narrativa no debe seguir las pautas de una clase tradicional, en la que lo importante es entregar información para ser procesada y ‘aprendida’ por el alumno, sino que debe emplear tanto la información como su acervo cultural, provenientes de la academia y de la experiencia personal como escritor, para relacionarlas de manera racional e intuitiva frente a los nuevos escritores, mezclando un buen grado de planificación con otro tanto de improvisación, siempre en la exploración y búsqueda del texto inexistente.

Como el profesor de creación literaria no puede ‘hacer’ escritores, entonces se apropia del programa como si fuera a interpretar una obra musical y, de esa manera, les enseña a sus alumnos a reconocer las profundidades o las superficies, visibles e invisibles, de los textos, y practica con ellos las técnicas como formas permanentes, desechables o transformables, y los convence de que el acto creador de la escritura nace cada día para convertirse en realidades cambiantes, que están entre lo eterno y lo perecedero. No se le enseña al pintor a serlo, ni tampoco al músico, a la bailarina o al escritor. A ellos se les cuenta cuáles y cómo han sido las transformaciones de ese trabajo artístico, cuáles han sido sus principios, normas y técnicas, y cómo ellas han

ido evolucionando en cada artista nuevo. Sobre todo, se les incita para que entiendan que su deber no es repetir y obedecer conceptos canónicos, sino rejuvenecerlos, renovarlos o reemplazarlos. Y, en esta etapa primaria, es bueno insistir en que tanto los instrumentos con los que se ejecuta la obra literaria, como la formación personal y cultural del escritor, son accesibles de manera racional al entendimiento del novel escritor; es decir, que son elementos racionales aprehensibles, cuando menos accesibles a la intuición y a la sinrazón, pero que no son sobrenaturales ni nacidos por generación espontánea, como en otras épocas se supuso.

El conocimiento de los pinceles y de los colores, de los instrumentos musicales y de las estructuras tonales, de la expresión corporal y de la escenografía, pueden ser transmitidos por como elementos propios de la razón, de la experiencia, del mundo sensorial. Pero –debe tenerse presente– el profesor jamás podrá, en vista de lo transmitido como conocido, coartar la libertad de creación sobre lo desconocido, libertad que debe ser total para el artista, en tanto él es un individuo ubicado en un tiempo y un espacio, dentro de una tradición que hereda para asociar, contradecir o ignorar. La elección de ideas, temas, lenguajes, estructuras, géneros, visiones de mundo sólo estará determinada por las urgencias y necesidades íntimas del autor, de su sociedad, de su historia. Y ningún lugar ni tiempo pueden ser más propicios para el creador individual que los del salón de Creación Literaria, ni nadie mejor para prohiarlo que el profesor de Creación Literaria.

Bogotá, D. C., 16 de marzo de 2014 ■