



# El texto inexistente como método para la creación narrativa

Isaías Peña Gutiérrez

Director

Departamento de Humanidades y Letras  
Universidad Central



Isaías Peña Gutiérrez,  
Director Departamento de  
Humanidades y Letras.

En un cuento de su libro *Compre Júpiter*, titulado «¿Le importa a una abeja?», Isaac Asimov plantea la «naturalidad» de la acción que se realiza por sujetos sin conocimiento racional de su causa. Dicho de otro modo, los seres vivos, incluidos los humanos, no siempre saben lo que hacen, ni les interesa su respectivo por qué. «¿Le importa a una abeja lo que le haya ocurrido a una flor cuando ella ha terminado su asunto con aquella flor y está siguiendo su propio camino?», dice en el cuento. Y antes se lo ha preguntado en relación con los himenópteros y con el salmón: «¿Acaso un icneumon, ese curioso insecto, estudia entomología antes de encontrar la especie precisa de araña que servirá para sus huevos y de hacerla de modo que a pesar de todo siga viviendo?»; «¿Acaso un salmón estudia cartografía para encontrar los manantiales de agua dulce del riachuelo en donde nació años atrás?».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Isaac Asimov, *Compre Júpiter*. Barcelona: Plaza y Janés, 1986, pp. 164-65.

Eso le sucede a Kane, el supuesto hombre que, en el cuento citado, ha vivido 8.000 años apenas intuyendo de dónde viene y para dónde va, aunque, al final, descubre que las palabras que no conocía sí existían. «*No habría sabido decir cómo sabía una parte de las cosas que sabía,*<sup>2</sup> como no fuera explicando que con el paso de los siglos las había aprendido poco a poco, con una seguridad que no requería razonamiento alguno»<sup>3</sup>. El conocimiento basado en una experiencia adquirida con el tiempo y la intuición no racionalizada, le permiten a Kane regresar en un cohete a la estrella de donde vino alguna vez, a la estrella que veía, que intuía, desde la superficie terrestre, sin saberla nombrar, porque no tenía la palabra equivalente para decir lo que sabía.

En relación con el conocimiento de las razones de la creación del arte literario, otros autores han pensado de manera similar. Antonio Tabucchi dice: «*La escritura, ¿qué es exactamente? Yo no lo sé, la verdad, pese a los muchos libros que he escrito. Como la vida se vive, la escritura se escribe, y las indagaciones vienen después.*»<sup>4</sup> Un escritor, dice Ernest Hemingway, «*inventa o hace a partir del conocimiento personal e impersonal, y algunas veces parece poseer un conocimiento inexplicado que podría venirle de la experiencia racial o familiar olvidada. ¿Quién le enseña a una paloma mensajera a volar como vuela, dónde aprende un toro de lidia su bravura o un perro de caza su olfato?*»<sup>5</sup>.

Los ejemplos de Asimov, Tabucchi y Hemingway, ponen de presente las dudas y, a la vez, las brechas de luz que existen en relación con la apropiación del conocimiento, y en nuestro caso, del proceso de la creación literaria.

Hoy, el conocimiento que se tiene sobre el saber de la creación literaria (la cartografía que no sabe el salmón), ha avanzado con mayor lucidez desde mediados del siglo XX, cuando comenzó a desmitificarse el proceso de la creación literaria.

Nuestra propuesta, que se desprende de nuestro trabajo en el Taller de Escritores de la Universidad Central, parte de la creencia en una teoría que admite la creación literaria como experiencia y conocimiento, y como intuición y sinrazón, personales e identificables, aunque no sean explicables, una suma que, en total, designamos como la praxis creadora, no imitativa. Las dudas de si somos como las abejas, se adosan al piso argumental general, y se convierten en herramientas de la praxis creadora. El escritor trae consigo una herencia, explicable o insólita, que se enriquece cuando se racionaliza a partir de la duda o de la certeza.

<sup>2</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>4</sup> Roberto RUBIANO VARGAS (comp.). Alquimia de escritor. Bogotá: Icono Editores, 2006, p. 29.

<sup>5</sup> Roberto RUBIANO VARGAS, Ibidem, p. 43.



## Naturaleza del arte. Irrepetibilidad y unicidad

La creación artística, incluida la literaria, se funda en el principio de la irrepetibilidad, que se entiende mejor cuando se observa la diferencia entre la praxis imitativa y la praxis creadora.

La manufactura –lo que hace el hombre con sus manos- corresponde a una práctica en la que, al contrario del arte, lo importante es la repetición estandarizada de un proceso para alcanzar un mismo producto. Un tornillo debe ser idéntico al anterior para que, entre otros fines, pueda ser reemplazado. Entre los tornillos se exige una igualdad milimétrica; son repetibles. La manufactura se imita en series iguales, por naturaleza y necesidad. Su identidad es la repetibilidad. Y en ese sentido, todo producto manufacturado pertenece a la praxis imitativa.

En el arte se procede a la inversa: cada obra –o «producto», si se acepta la homologación- debe ser distinta a las anteriores; es única y, por tanto, no debe repetir la identidad anterior. En este sentido, la obra anterior, aunque podría ser imitada, se convierte en irrepetible, si es que deseamos crear otra, *nuestra* obra de arte. Lo cual nos conduce al principio básico: *la obra de arte es única e irrepetible*. Creamos cuando nos distinguimos del anterior (praxis creadora, no imitativa); y repetimos e imitamos cuando nos asimilamos al anterior (praxis imitativa). En la procreación humana, como en una obra de arte, a pesar del factor hereditario, se nace diferente a los demás.

Adolfo Sánchez Vázquez dice en su libro *Filosofía de la praxis*, al hablar de las formas de praxis:

Otra forma de praxis es la producción o creación de obras de arte. Al igual que el trabajo humano es transformación de una materia a la que se imprime una forma dada, exigida no ya por una necesidad práctico-utilitaria, sino por una necesidad general humana de expresión y objetivación. En cuanto que la actividad del artista no se halla limitada por la utilidad material que el producto del trabajo debe satisfacer, puede llevar el proceso de humanización que –en forma limitada- se da ya en el trabajo humano hasta sus últimas consecuencias. (...) La obra artística es, ante todo, creación de una nueva realidad, y puesto que el hombre se afirma, creando o humanizando cuanto toca, la praxis artística –al ensanchar y enriquecer con sus creaciones la realidad ya humanizada- es una praxis esencial para el hombre.<sup>6</sup>

El mismo autor, en el libro citado, capítulo III, «Praxis creadora y praxis reiterativa», caracteriza con tres rasgos a la praxis creadora, así: «a) *unidad*

<sup>6</sup> Adolfo SÁNCHEZ VÁSQUEZ. *Filosofía de la praxis*. México: Grijalbo, 1972, p. 163.

## ➤ Dossier ➤

*indisoluble, en el proceso práctico, de lo interior y lo exterior, de lo subjetivo y lo objetivo; b) indeterminación e imprevisibilidad del proceso y del resultado, y c) unicidad e irrepetibilidad del producto».<sup>7</sup>*

En cuanto al primero, dice:

La obra de arte, como producto que es de una actividad práctica objetiva, se sitúa también en el terreno de lo subjetivo. (...) Es lo subjetivo objetivado, pero sin que el producto artístico sea una mera transposición de lo subjetivo ni pueda ser reducido a él. El objeto no es una mera expresión del sujeto; es una nueva realidad que lo rebasa. (...) La creación artística no tolera esta separación entre lo interior (esfera propiamente estética) y exterior (esfera extra-estética), porque, como en todo proceso práctico creador, no cabe distinguir gestación interna y ejecución externa, por la simple razón de que la ejecución misma es ya la unidad de lo interior y lo exterior, de lo subjetivo y lo objetivo.<sup>8</sup>

Es decir, ni lo subjetivo, ni lo objetivo, antes o después de la obra de arte, constituye, por separado, lo artístico; lo subjetivo o interior, separado –antes o después de creada la obra de arte–, puede ser, apenas, un deseo de lo que se quiere plasmar, pero no es la obra de arte. Y lo mismo puede decirse de lo objetivo o exterior: mientras no se integre, agregaríamos nosotros, de manera coherente y estética, a lo subjetivo o interior, no produce obra de arte. Mi deseo (subjetivo) y lo deseado (objetivo) en el plano de lo artístico, no siempre hacen unidad insoluble, y en esos casos no surge la nueva realidad o creación artística.

Del segundo afirma que

La creación artística es, así mismo, un proceso incierto e imprevisible. Cuando el artista empieza propiamente su actividad práctica parte de un proyecto inicial que él aspira a realizar; pero este modelo interior sólo se determina y precisa en el curso mismo de su realización. De la misma manera, el resultado se le presenta incierto e indeterminado. Sólo al final del proceso creador desaparece esta indeterminación e incertidumbre. Pero, cuán lejos se halla el producto del proyecto inicial. (...) La obra de arte no existe como posibilidad al margen de su realización; de ahí la aventura, el riesgo, la incertidumbre que atormenta al artista.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ibidem, p. 205.

<sup>8</sup> Ibidem, pp. 208-209.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 209.



La tercera característica se desprende de la anterior. Como no existe una ley preexistente a la nueva creación –pues, caeríamos en la praxis imitativa-, sino que esa ley se crea en el desarrollo de la misma creación artística, de manera incierta e imprevisible, entonces la obra de arte «sólo existe como un producto único e irreplicable».<sup>10</sup>

La ausencia de una o varias de estas características puede conducir a la praxis imitativa. Y se cae en ella -a manera de ejemplo-, si el profesor les impone a sus alumnos unas reglas preestablecidas en alguna actividad artística; si un artista, repite o imita, consciente o inconscientemente, los procedimientos de creaciones anteriores; o, si un creador, sometido a patrones sociales, políticos, morales, religiosos, emplea criterios externos, ajenos a su subjetividad.

La verdadera creación siempre estará, en síntesis, animada por la unidad sujeto-objeto, por la imprevisibilidad, por la unicidad y por la irrepitibilidad.

De aquí se desprende, entonces, el mapa y la ruta del nuevo escritor: si la obra de arte no puede repetirse como objeto final, lo primero que se debe hacer es un reconocimiento de los procesos anteriores que condujeron a la finalización de otras obras de arte, con dos finalidades: una, la de reconocer, es decir, volver a un conocimiento directo sobre el texto -y no en la teoría, ni en la ejemplificación parcial-, de las categorías literarias y de los procedimientos que llevaron a otros escritores a la obra de arte, y con esto desarrollar unas competencias e intuiciones (la cartografía del salmón) que lo habilitan frente al proyecto final de su propia obra de arte, y, dos, la de una vez cumplido el reconocimiento del nuevo conocimientos, procedimientos y ardidés, no caer en la repetición, camuflaje o imitación de la obra, y poder dar así el paso a la singularidad, univocidad, unicidad e irrepitibilidad de la obra literaria.

## La metodología

La metodología –entendida como pensamiento y camino- para desarrollar la creación narrativa, congruente con la teoría expuesta, se resume en unos principios que –como se insinuó antes- parten del reconocer, el conocer y el crear; y de dos componentes de procedimiento, la integralidad y la interacción:

1. En la lectura «nueva» de un texto literario (reconocimiento), el escritor confronta un saber arqueológico, que lo habilita para llegar de otra forma a la literatura (nuevo conocimiento), y que potenciado mediante

<sup>10</sup> Ibidem, p. 210.

## ➤ Dossier ➤

escrituras retrospectivas o prospectivas, lo colocan frente a su propio texto (creación).

2. Cuando planteamos la creación literaria como algo a lo cual podemos acceder desde la experiencia racional y desde la intuición (incluidas la tradición literaria, la vocación heredada no consciente, la vocación del contexto sociocultural, la vocación individual íntima, los poderes visibles e invisibles del autor), se debe advertir la presencia de las nociones de integralidad e interacción. Ellas atraviesan el tejido que conforman el programa (mapa de acciones) y los recursos didácticos (técnicas, artilugios y ardides de exploración racional, sensorial, intuitiva).

### Reconocimiento

Al «reconocer» el texto literario con la nueva mirada del creador (no la del crítico), se confronta ese texto con las categorías y conceptos diseñados por la historia y la teoría literarias (el llamado canon literario, o la arqueología literaria, en el mejor sentido). Esta lectura de «reconocimiento» del creador (no del crítico) compara, asocia o distingue, y no presta obediencia a la vieja historia o teoría, sino que observa la evolución que ha transformado, a través del tiempo, cada uno de las obras de los autores, al cabo de la cual el novel escritor debe asumir el relevo con su interpretación y con su propia obra (la irreplicable). Se trata, insistimos, de aproximarnos, en forma concreta y específica, a un texto que nos develará —en su lectura profunda— procesos y rupturas que retroalimentarán a los nuevos escritores. En ese momento surge la necesidad de aplicar al programa los conceptos de integralidad e interacción, porque las comparaciones sólo ofrecen relaciones de asociación o de exclusión aprovechables para el futuro creador en tanto que no falseen la historia, o no la escamoteen (por ser parciales o fragmentarias). La integralidad exige, entonces, un programa que aglutine todos los momentos esenciales de la evolución de los movimientos, escuelas e individualidades literarios, y la interacción, un permanente ir y venir entre tiempos, categorías y conceptos. En ese momento, se relacionan, por ejemplo, con movimientos y escuelas y con los distintos subgéneros narrativos (desde el infantil, de aventuras, realista o psicológico, hasta el erótico, de ciencia ficción, fantástico o de metaficción, etc.). Esta visión integral e interactiva del «reconocimiento», distante del canon y del análisis formal, se apoya en una categoría pedagógica, la del «texto inexistente», que desarrollamos a continuación.

Hemos dicho que el escritor no puede repetir obras literarias ajenas, a no ser que, en una especie de mimesis,<sup>11</sup> realice una serie de ejercicios provocadores, de simulaciones de lenguajes, personajes o estructuras; que el escritor en la etapa del «reconocimiento» se aísla del canon en cuanto a que no le interesa



aplicar los valores arqueológicos que comporta, aunque debe advertir que no es fácil llegar al desmonte del texto literario sin caer en la tentación del análisis crítico formal o de la interpretación de contenidos; que lo importante para el escritor –desde el punto de vista de la pedagogía del proceso creador- debe ser revivir el proceso de creación literaria practicado por sus colegas anteriores, para descubrir cómo surgieron las rupturas que originaron las nuevas obras. Es en esta ruta que surge el mecanismo del «texto inexistente».

El texto inexistente se fragua, imaginariamente, en la medida que recorremos en otro texto las eventuales posibilidades experimentadas por su autor. Es decir, mientras se desmonta un texto anterior, al mismo tiempo, se edita, mentalmente, por exclusión, por contradicción, o por agregación, uno nuevo: el texto inexistente. La simultaneidad de pasado, presente y futuro, como posibles vectores creativos, se alcanzan mentalmente y se proyectan luego en la escritura. Esta manera de reconocer el hecho literario nos aleja de la visión valorativa, normativa, que generan los patrones de la historia, la teoría y la crítica literarias, y nos siembra en el terreno de una triple imaginación creadora, causante del texto inexistente, texto que, a su vez, impulsa el nuevo texto real. Una racionalización del procedimiento, puede ser el siguiente:

Primero, intuimos lo (posiblemente) imaginado por el autor antes de escribir el texto que analizamos, es decir, imaginamos lo que el otro pudo haber imaginado cuando le dio origen a su texto, para lo cual nos apoyamos en los datos históricos del autor, de su época, de su escuela literaria, del momento contextual en que escribió;

Segundo, nos apropiamos del imaginario que posee en sí el texto que tenemos entre manos, visto, a su vez, primero, desde la época en que fue escrito, y segundo, desde la época en que nosotros nos encontramos, y lo recorremos desde todas sus partes integrantes; y, tercero, exploramos y recorremos las posibles variaciones (imaginadas) que podamos agregar nosotros al texto desmontado, en virtud de lo cual, por supuesto, estaremos construyendo, imaginando, otro(s) texto(s) diferentes.

En total, imaginamos lo que aquel autor pudo haber imaginado antes de escribir su texto; lo que quedó imaginado en el texto como cuerpo cierto; y lo que yo quiero o quisiera imaginar en la construcción del texto ajeno.

Ese juego y ejercicio de las tres instancias imaginarias nos produce un múltiple «texto inexistente», que reverbera como mágica medusa o extraño cuerpo celeste. Juego imaginario, que va del pasado hacia el futuro, y no del presente hacia el pasado, como sucede con la historia y la crítica literaria, donde el analista quiere verificar si un texto se acomoda a un canon o a un código previsto para juzgar la obra nueva. Es obvio que el código surge de unas prácticas del pasado, y se aplica a lo venidero, sin advertir que la praxis

creadora se funda sobre la ley de la irrepitibilidad. De ahí que el análisis formal de la teoría y la crítica literarias no sirvan para implementar una pedagogía de la creación literaria, aunque sus nociones sean básicas para el desarrollo primario.

El «texto inexistente», como gran catalizador, no sobra decirlo, lo vemos aplicable en cada uno de los elementos que configuran el proceso de creación narrativo: las fuentes de la creación, la idea y el tema en la obra, los lenguajes, la composición argumental, las estructuras, los sujetos, los espacios y los tiempos. Esta proyección polivalente en la lectura del texto ajeno, repetimos, es propia del creador y ajena al crítico que desea, sólo, aproximarse a la verdad del texto analizado conforme a la teoría y a la crítica, y en contra (muchas veces) de la vocación expresa o secreta del autor.

### Conocimiento

Luego del «reconocer», vienen las apropiaciones simultáneas de los dos siguientes pasos, del «conocer» y del «crear». Integración e interacción, entonces, se imponen de nuevo, porque el programa, que presume un conocimiento previo de las categorías y técnicas literarias (la *tekhné* de los griegos: aplicaciones, recursos, artificios), es interceptado por el concepto de reconocimiento. Todo pre-conocimiento de las categorías de sujeto, objeto, relación, perspectiva y medio (la pentafofía en que planteamos el proceso narrativo), se confronta en o con textos similares a los cuales, posiblemente, los hayan originado como conceptos, para así volver al texto inexistente, y, luego, sí pasar a la creación propia.

Dicho de otra manera, nuestra propuesta es la de que se acceda al conocimiento de la teoría y la técnica literarias por reconocimiento. Que lleguemos, por ejemplo, a la categoría del sujeto «narrador» o «personaje» a través del reconocimiento de esa categoría en un texto literario concreto, por experiencia directa, en forma inductiva. Frente a la abstracción deductiva del teórico, primero auscultar y verificar el fenómeno literario mediante la operación del texto inexistente, y luego de confrontado, crear y crearlo —en otra aplicación—, como si fuera la primera vez. Ese «conocimiento» del «narrador» a partir del «reconocimiento», mediante ese proceso integral e interactivo, aviva, además, el texto inexistente, e induce al nuevo escritor a dar el paso definitivo, el de su propia creación.

Conocer a partir del reconocimiento de la creación conseguida por el otro, y conocer a partir de mi creación, sintetiza los dos conocimientos que bordean el tercer paso del proceso interactivo e integral que hemos propuesto nosotros: crear lo propio.



## Creación

Aunque el programa esté montado, 1º., sobre el «reconocimiento», tanto de la evolución del hecho literario (historia), como de sus principales categorías (teoría, crítica y técnicas literarias); 2º., sobre el «conocimiento» catalizador a partir del texto inexistente; y, 3º., sobre la creación de cada quién, lo cierto es que la creación se presenta, o debe buscarse, de manera integral, interactiva y acumulativa, en todo y en cualquier momento del proceso de la creación narrativa. Damos unos ejemplos.

Se crea cuando se lee el texto viejo y se imagina el texto inexistente; cuando se rompe la creencia de haber agotado un concepto o una categoría de composición narrativa; cuando se comprueba la equivocación o las limitaciones de un concepto de teoría literaria; cuando se imagina una variante literaria distinta a las existentes; cuando se encuentra una solución congruente en la apertura o cierra de una historia; cuando se confirma la herencia o cuando se contradice y, por reacción, se cae en una solución afortunada; en fin, cuando se convierte lo escrito, no en una simple mimesis, sino en la idea, en la acción, en la sensación, en el sentimiento, en la imagen, o en el recurso artístico que le permite al autor moverse, sin escafandra, en un azul de cielo y de agua, con sólo aletear sus manos y su cabeza en medio de papeles y pantallas que le permiten dejar constancia de su tiempo o resucitar las ansias del pasado o animarse a aventurar los días que jamás vivirá, salvo en su propia creación literaria. **hU**