

Facultad de Filología
Departamento de Literatura Española e
Hispanoamericana



LA ESCRITURA CREATIVA: ENTRE EL ARTE Y EL OFICIO

Reflexión teórica sobre su naturaleza, enseñanza y
horizonte de futuro (por qué no en la universidad)

Juan José Nieto Lobato

Director: Daniel Escandell Montiel

2021

Universidad de Salamanca

Facultad de Filología

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana

Español: investigación avanzada en Lengua y Literatura

**LA ESCRITURA CREATIVA: ENTRE
EL ARTE Y EL OFICIO**

**Reflexión teórica sobre su naturaleza, enseñanza
y horizonte de futuro (por qué no en la universidad)**

Tesis para optar al grado de doctor

presentada por

Juan José Nieto Lobato

Dirección: Daniel Escandell Montiel

Daniel Escandell Montiel

Juan José Nieto Lobato

Salamanca, 2021

Si Dios existe, ¿para qué sirve la literatura? Y, si Dios no existe, ¿para qué sirve la literatura? En cualquiera de los dos casos, mi trabajo de escritor, que es lo único que he hecho con éxito en la vida, queda invalidado.

(Eugène Ionesco)

John Berryman decía que, para un escritor, cualquier prueba que no lo mate es positiva, y el hecho de que su ordalía personal acabara matándolo no significa que estuviera equivocado.

(Philip Roth)

AGRADECIMIENTOS

Como no puede ser de otra manera, comienzo agradeciendo a Daniel Escandell Montiel su labor de mentoría, orientación y corrección que de tanta ayuda me ha resultado, también en el aspecto anímico, debido a su incorregible sentido del humor y su desbordante optimismo. Esto es una buena prueba de que la ironía, y una postura necesariamente escéptica, no son opuestas a la genialidad, al menos en su caso.

Continúo con mi familia, especialmente con mi padre y con mi hermano, cuyo realismo a la hora de afrontar la vida me acercan a la plasmación de ideas, a la concreción de los proyectos y me rescatan de un futuro, quizá más feliz pero también más corto. En el caso de este último, además, debo agradecerle sus decenas de consejos y reflexiones, todos ellas útiles para esta investigación y también para las que vendrán (también para las que no se harán. En fin, tiene muchas ideas).

Aunque apenas he podido hacer vida de departamento ni compartir con los otros doctores sus inquietudes, debo agradecerles su existencia. Muchas veces, encerrado en el cuarto, no tenía muy claro el propósito de mi empresa y saber que más gente estaba en el mismo lugar, igual de desorientados, no me ha servido de ayuda pero sí, tal vez, de consuelo. Mi mensaje de ánimo para todos ellos.

Gracias también a todos los profesores y compañeros del máster de Creación Literaria, con quienes he pasado tantos buenos ratos compartiendo esta tonta pasión por la escritura. Gracias también a Salamanca, mi Nueva York particular, por proporcionar un marco único para que todos estos esfuerzos no parezcan necesariamente más útiles, pero sí más bellos.

Finalmente, mi agradecimiento a todos los artistas, artesanos, magos y obreros de la palabra que, además, se atrevieron a reflexionar sobre ella y su papel dentro de las historias, esas que aún nos seguimos contando cada noche para conciliar el sueño, aunque las princesas ahora vistan pijama, lleven barba y se parezcan cada vez más a nosotros mismos, intentando escapar de esta torre almenada que es lo cotidiano cuando no hay tiempo para la pintura, la escultura, el cine y, por supuesto, los libros.

Y a Elsa, la guerrillera pelirroja que entró al asalto en mi vida.

Contenido

1. Del «no lo sé» al «puede que» en el arte de la creación literaria y su enseñanza por la vía de la investigación.....	1
2. Discusión filosófica y científica sobre la naturaleza del talento literario.	
Características y componentes	14
2.1. Dificultades para la detección y el estudio del talento literario.....	21
2.1.1. El carácter misterico	22
2.1.2. Conceptos muy ambiguos. Lentes de escaso aumento	24
2.1.3. No sabemos cómo creamos. La mente, esa gran desconocida.....	25
2.1.4. La subjetividad inherente. Quién enjuicia el talento	27
2.1.5. La inefabilidad y la inexistencia de pruebas concluyentes	30
2.2. El talento innato. Características y componentes.....	32
2.2.1. La memoria	34
2.2.2. La experiencia	43
2.2.3. Mirada y sensibilidad	46
2.2.4. Imaginación e inventiva	49
2.2.5. ¿Qué es eso de la inspiración?	58
3. El carácter: entre el talento y el oficio. La «biografía sentimental» del autor....	62
3.1. Energía, atención (o distracción), concentración.....	63
3.2. Curiosidad, flexibilidad, espíritu crítico.....	71
3.3. La libertad creadora	74
3.4. La intuición. La toma de decisiones artística	79
3.5. La personalidad como una forma de carácter	83
3.5.1. Resistencia, tenacidad. Ambición	85
3.5.2. Aceptación de la crítica y autoevaluación. Autoestima.....	89
3.5.3. Emocionarse para emocionar	94
3.6. Determinantes sociológicos: entre la influencia y el «ambiente»	96

3.7. La vocación, necesaria e irracional.....	106
4. Los puntos de convergencia del talento: el estilo y el acto de creación	111
4.1. El estilo	111
4.1.1. Definición (problemas para definirlo) e importancia	111
4.1.2. Qué se persigue cuando hablamos de estilo. Dificultades.....	117
4.1.3. Cómo se moldea el estilo, cómo se perfecciona	122
4.2. El proceso creativo	125
4.2.1. Naturaleza y legitimidad	127
4.2.2. Condiciones favorables a la creación	130
4.2.3. La creatividad como proceso de asociación de ideas.....	136
4.2.4. La selección y organización de las ideas. Del caos a la estructura.....	139
4.2.5. Escribir es explorar y resolver problemas.....	140
4.2.6. El diálogo interior. El peligro de la autocensura	143
4.3. Otras observaciones	145
5. ¿Qué le queda al oficio? Entre la ciencia y la artesanía. Lenguaje y narración, clavo, martillo y... corbata.....	148
5.1. El compromiso con el oficio: pertenencia y tradición	155
5.2. Las reglas no escritas. Destrezas, trucos. Escribir es reescribir.....	164
5.3. Las herramientas: el lenguaje y las normas de composición	167
5.3.1. El lenguaje literario. En la búsqueda de la eficacia expresiva	170
5.3.2. El arte de narrar historias. Normas de composición y producción de efectos.....	190
5.4. Dicho esto... ¿Solamente un compendio de técnicas?	211
6. La validez y vigencia de los consensos. La susceptibilidad de su enseñanza.....	215
6.1. Sobre los consensos.....	215
6.1.1. ¿ <i>Ars narrativa</i> o hallazgo inesperado?	220
6.1.2. El género, la época y las corrientes como fronteras intraspasables	226
6.1.3. La celda del escritor: las teorías y sus propias particularidades	229

6.1.4. Silencio... Se escribe. La escritura en relación con el resto de artes	234
6.1.5. A pesar de todo lo dicho, ¡claro que hay consensos!	238
6.2. ¿Dónde y cómo intervenir? ¿Qué es posible enseñar?	242
6.2.1. Los límites de la enseñanza: talento, experiencia, lenguaje	245
6.2.2. ¿Qué se puede aprender?	250
6.2.3. ¿Qué se puede enseñar?	252
6.2.4. ¿Qué pintan en todo esto las escuelas de escritura creativa?	255
7. Contexto histórico y estado actual de la escritura creativa en Occidente	257
7.1. Un producto americano y universitario	258
7.1.1. Antecedentes y prototalleres	258
7.1.2. La profesionalización de la escritura. El mercado como trasfondo	261
7.1.3. El auge del «yo» como ente creativo y objeto y sujeto de la educación	264
7.1.4. Crítica y escritura: Why Can´t We Be Friends? 90 años de The Iowa Writers` Workshop	265
7.1.5. La consolidación de un modelo universitario	267
7.2. Naturaleza, legitimidad y justificación	269
7.3. Debates abiertos sobre aspectos prácticos	271
7.3.1. Burgués lee a burgués y ambos se gustan. Elitismo y clasismo en los programas de escritura creativa	271
7.3.2. «¿Qué tal si quedamos y escribimos?» La noción comunitaria de la creación.....	272
7.3.3. «Perdonen, ¿qué hay que hacer para ser profesor?» Las dudas sobre el perfil de los docentes.....	274
7.3.4. «Tal vez mañana lo sepamos». ¿Qué enseñar y cómo? Contenidos y metodología	275
7.3.5. «No, aquí no es». El problema de la evaluación y la no capacitación profesional	276
7.4. La escritura creativa hoy: el contexto anglosajón como marco e influencia	279

7.5. La escritura creativa hoy: España y el resto del ámbito hispanohablante.	283
7.5.1. Categorías y parámetros para la comparación	287
7.5.2. Diferencias y semejanzas	290
7.5.3. En primera persona. Un estudio de casos	303
8. Alguna que otra certeza	310
8.1. Limitaciones y dificultades	313
8.2. Posibles conclusiones	316
8.2.1. Hay una renuncia implícita a educar el talento	316
8.2.2. La frágil divisoria entre arte y oficio	317
8.2.3. Urge acabar con las fronteras genéricas	318
8.2.4. Se puede (pero se renuncia) enseñar a ser escritor	319
8.2.5. ¿Por qué no tocamos una serenata o pintamos un paisaje?	320
8.2.6. Subjetivismo y objetivismo en la creación y la evaluación de las obras	322
8.2.7. Elefantes y demás fauna	323
8.2.8. ¿Y si no hay nada que cambiar?	324
9. Referencias y bibliografía	327

1. Del «no lo sé» al «puede que» en el arte de la creación literaria y su enseñanza por la vía de la investigación

La literatura ha indagado en profundidad en los productos finales de los autores, tanto desde la crítica cultural como desde los departamentos de las universidades, tratando de encontrar en la obra terminada, en el sagrado texto, una proyección del autor y del resto de su producción, probablemente dotando a ambos de una complejidad planeada que en realidad no es tal, lo que alimenta el mito de la creación elevándola a una categoría casi heroica, a una labor inspirada que, en realidad, no parece otra cosa que una explicación argumentada a posteriori de un proceso mucho más oscuro, impreciso y azaroso al que no es tan sencillo aproximarse y sobre el que parece imposible alcanzar consensos científicos. «Honestamente, no lo sé», respondía Rodrigo Cortés a una pregunta de Manuel Jabois a propósito de la creación de su novela *Los años extraordinarios*¹, antes de acabar defendiendo que la clave de todo es «la natural forma de pensamiento», esto es, una suerte de alquimia imposible de explicar o diseccionar y ajena, muy probablemente, a la teoría del conocimiento.

En esa misma línea se pronunciaba William Faulkner, al menos si tomamos como cierta la afirmación que figura en una de sus biografías y que J.M. Coetzee nos acerca en *Las manos de los maestros: ensayos selectos I* (2016): «ahora me doy cuenta por primera vez de qué asombroso don he tenido: haber hecho, sin ninguna clase de educación formal, sin siquiera tener compañeros muy instruidos, mucho menos literarios, las cosas que hice. No sé de dónde salieron. No sé por qué Dios o los dioses o quien fuera me escogió a mí de recipiente» (Coetzee, 2016, p.157). Faulkner proclama, de alguna manera, la irrelevancia del entorno, la inconsciencia en torno a la posesión del talento y también algo en lo que nos detendremos a menudo a lo largo de esta tesis: la racionalización a posteriori de todo lo acontecido.

Sin embargo, a pesar de estas visiones, desde los años 30 del pasado siglo XX², y ya antes de un modo menos organizado, determinados departamentos universitarios, instituciones privadas o autores, actuando en solitario o en pequeños grupos, han asumido el reto, intelectual y ético, de ofrecer cursos, másteres y talleres sobre

1 Ver en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=sOMP0_arNTM.

2 Surgido en 1931, el Iowa Writers' Workshop es considerado como el primer curso de escritura creativa en términos formales, institucionales y de ambición pedagógica.

creación literaria, lo que, ya de partida, pone en cuestión algunos de los principios sobre los que descansaba el edificio mismo de dicha labor, sin ir más lejos su naturaleza fundamentalmente solitaria. Ello y su condición artística, lo que implica, necesariamente, apelar a una suerte de misterio, a ese carácter esotérico e inefable que encabezábamos antes echando mano de las palabras de Rodrigo Cortés. ¿O acaso habría podido Miguel Ángel explicar la creación de su *David* como una secuencia de pasos a seguir, cual tarea de bricolaje o decoración?

Asimismo, la falta de doctrina filosófica y discursiva acerca de esta cuestión; la posibilidad de enseñanza de la escritura, su definición como arte u oficio (conectada con la anterior) y la impresión de que muchos de los argumentos están teñidos de un interés espurio anclado en la supervivencia de quien, para desarrollar una carrera literaria, debe compaginar su labor creativa con su enseñanza, me han inclinado a llevar a cabo un análisis algo más preciso y riguroso de la naturaleza del objeto de la docencia (de aquí parte necesariamente el debate, de definir qué se enseña y qué no), de las renunciadas expresas e implícitas que muchas instituciones hacen y muchos alumnos, conscientemente o no, aceptan con vistas a comprender el fenómeno y poder anticipar su horizonte en el corto y medio plazo.

Probablemente, tal y como expresa Samanta Schweblin en un artículo firmado por Maribel Marín Yarza en el suplemento cultural de *El País*, *Babelia*, titulado «Andamios para el talento»³ (título que otorga una definición más de lo que persiguen y a lo que aspiran este tipo de formaciones), estos cursos no hagan ningún mal y contribuyan, por qué no, a la construcción de un espíritu crítico y a la proliferación de buenos lectores. Lo que habría que averiguar es si es a esto a lo que acuden muchos de los usuarios de estas enseñanzas, y si es esta una labor con suficiente fundamentación teórica como para contar con el respaldo de la academia, o el de otras marcas reconocidas por su labor pedagógica, en esta u otras áreas del conocimiento.

De ahí que gran parte de mi esfuerzo se haya concentrado en la determinación o definición del objeto de la enseñanza, no pudiendo distinguir, en el caso de la escritura, el quién y el cómo, el autor y su oficio, debiendo considerar la escritura una mezcla de técnicas, herramientas o normas elevadas al rango de categoría artística por

3 Ver en el siguiente enlace: https://elpais.com/cultura/2018/06/08/babelia/1528469701_292638.html.

los talentos innatos o aprendidos (he aquí la cuestión) de su autor. Es más, considero esta segunda cuestión fundamental, lo que me llevará a cuestionarme sobre el talento, el general y el específico, sobre los elementos que, en una categorización *ad hoc*, podríamos encontrar en los escritores geniales y, especialmente, en su obra creativa. Ello me ha obligado a una aproximación multidisciplinar, desde diferentes ópticas, muchas de ellas ajenas a mi formación, como es el caso de la neurología, y que, por ello, cito o reproduzco con modestia y, seguramente, sin la precisión que hubiera deseado.

Estando de acuerdo con Ana Merino, cuando compara en el artículo anteriormente citado el acto de escribir con una mesa de tres patas, siendo estas la invención, la composición y el propio acto de la escritura, he preferido estructurar la investigación en torno a una división bipartita entre el talento y el oficio, entre el arte, o la creación *per se*, y sus técnicas, pues estas abarcan tanto la composición como la propia escritura (al menos en el nivel pragmático). Y parto de una presunción que los hechos terminarán por demostrar: la figura del autor es la gran olvidada en estos programas de enseñanza, pues la gran mayoría de ellos renuncian, voluntaria y expresamente, o de facto, a la educación de dicho talento, a fomentar esas cualidades de que se compone y que intervienen en las tres patas que menciona Ana Merino, en la invención, la composición (por más que esta parezca una labor ingenieril) y la escritura, pues de aquí derivaremos ese cajón de sastre casi indefinible que es el estilo (conectado con la mirada), el que quizá sea el aspecto más inimitable de cuantos entran en la ecuación y el que de verdad reparta la condición, o no, de genio, un estilo que muchas veces bebe de las lecturas que inspiraron al autor o de elementos aprehendidos en su más tierna infancia. O en su día a día en la familia y el trabajo, lo que Emmanuel Carrère, galardonado con el Premio Princesa de Asturias 2021, engloba en el concepto *determinaciones sociológicas*⁴.

Nada o muy poco afirman los programas didácticos de estos cursos, en los que indagaremos más en profundidad, sobre aspectos clave que acompañan a todo autor: la memoria, la experiencia y la capacidad de interpretación de esta, el carácter (numerosos autores proclaman su importancia por encima de la del talento,

4 En entrevista a El País de 10 de junio de 2021. Ver en el siguiente enlace: <https://elpais.com/cultura/2021-06-10/emmanuel-carrere-ahora-estoy-en-un-ciclo-favorable-veremos-cuanto-dura.html>.

suponiendo que no sea, simplemente, una subespecie de este), la mirada... Hay una asunción, seguramente honesta, pero al mismo tiempo pesimista, sobre la naturaleza innata y genuina de estas facultades —«se puede enseñar a escribir a quien tiene talento», afirmaba el escritor judío Bernard Malamud (Belmonte et al., 2020, p.978)—. O una declaración más o menos explícita sobre la imposibilidad de su enseñanza o fortalecimiento, aunque algunos cursos intenten suplir este hecho partiendo del estudio de las obras, indagando en ellas yendo más allá de las normas de composición o técnicas empleadas, acudiendo a lo que del autor dicen sus palabras como plasmación de esa memoria, de esa mirada, de ese estilo que no es otra cosa, o podría no serlo, que el modo en el que un escritor se aproxima a su realidad, la percibe y transforma en palabras, con mayor o menor seguimiento de unas técnicas, empleando, o tal vez no, determinadas herramientas y sirviéndose, básicamente, de uno de los artificios que más y mejor nos definen como especie: el lenguaje escrito, cuyo dominio o maestría, en niveles que van más allá de lo correcto o normativo, bien pudiera ser, de nuevo, un misterio inclasificable, indefinible y, por lo tanto, no enseñable.

Esta dicotomía, esta separación interesada entre el artista y el arte, entre el autor y su oficio, entre la materia prima y las herramientas necesarias para su pulido, no es más que otra estrategia discursiva que atenta contra la certeza de los desafíos de una realidad mucho más compleja e interconectada, sin fronteras claras entre medios y fines, entre bases y procesos. Sin embargo, esta nos va a servir para descifrar el objeto de la enseñanza de los cursos de escritura creativa, también denominados de creación literaria —en lo que resulta ser un cuestionable uso sinonímico de dos conceptos que no terminan de ser idénticos, como veremos en el capítulo siete—, en la mayor parte de los casos centrados en las normas de composición, en los estándares de la buena prosa, o de la buena poesía o teatro, según los cánones establecidos en cada contexto cultural y temporal.

Solo en algunos casos, los de las residencias de escritores y algunas escuelas de arte o campus estadounidenses y británicos, se incidirá en la construcción de una atmósfera creativa, de un ambiente propicio para la creación, en este caso literaria. Se asume que los condicionantes biológicos y genéticos de los autores son los que son y, es más, se cree, porque se cree (no por impostura de ningún tipo), que cualquier

biografía o educación sentimental puede desembocar en un buen libro, con más o menos elementos inventados. Esto se compadece con el lema que todos los escritores, también los profesores de los cursos de escritura creativa, reproducen en bucle: «escribe de lo que conoces», si bien hay autores, como Gore Vidal (Belmonte et al., 2020, p.964), que ponen el foco en la capacidad inventiva, criticando que a todos los escritores contemporáneos de su contexto cultural les aterrara el hecho de inventar un personaje o escribir algo no literalmente cierto.

Se renuncia también, como ya apuntaba, a «educar» las condiciones intelectuales y creativas del autor, quizá por comprender que faltaría tiempo para tal fin o por considerarlos aspectos fuera del alcance de una enseñanza más o menos prototípica, con un protagonismo centrado en la figura del profesor, de quien el alumno espera sea capaz de reproducir en palabras el camino que lo llevó a figurar en el prestigioso elenco de docentes, casi siempre compuesto por escritores reconocidos o, de manera minoritaria, críticos de prestigio y comunicadores (salvo en los cursos de universidades, donde las exigencias de las las agencias de certificación abren las puertas a filólogos de carrera con formación estrictamente académica). No parece razonable asumir que una materia de naturaleza particular y esotérica como es la creación literaria pueda ser objeto de un simple trasvase entre el cerebro del instructor y el del aprendiz, ni siquiera por la vía de la lectura a conciencia de textos, la práctica deliberada, la repetición extenuante o el análisis formal de los ejercicios de escritura.

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, los profesores autores, o los profesores críticos, o los profesores filólogos, son incapaces de discurrir sobre un proceso que, en realidad, se realiza sin metarreflexión consciente, sin un discurso interno paralelo al de la propia creación salvo cuando hay un propósito expreso, algo que sucede en obras como *La novela luminosa*, de Mario Levrero (irónica, crítica y ácida, precisamente, con quienes piensan que hay un verdadero proceso creativo, un método de trabajo), o en novelas autoficcionales como algunas de Ernest Hemingway (*Fiesta*, *París era una fiesta*) u otras, menos ingenuas, de autores más recientes como Vila-Matas o Javier Cercas, en las que la historia sirve de trasfondo para escribir sobre la escritura, sobre el escritor, su oficio y su vida, literaria hasta en los aspectos más cotidianos.

Es decir, parece que, en la mayor parte de los casos, todo intento por definir cómo se crea no es sino otra creación, a posteriori, basada en intuiciones, un intento vano pero resultón, perdonen la vulgaridad, en términos de interés y ventas, de descifrar el misterio. Reside aquí, por lo tanto, una dificultad orgánica, nuclear, sobre la que reflexionaremos más adelante, a lo largo del segundo apartado, y que orbitará en torno al conjunto de la investigación, a pesar de que no se pretenda, en ningún caso, alcanzar una conclusión definitiva sobre la posibilidad, o imposibilidad, de enseñar a escribir obras literarias y/o creativas.

Ello salvo que, como apuntaba, se comprenda que enseñar (aprender) a escribir, pasa por mostrar un conjunto de técnicas y normas de composición que se han demostrado efectivas y que han sido aceptadas tradicionalmente por la doctrina que con más fuerza ha defendido sus postulados a lo largo de la historia. Como sucede en todas las artes, la escritura se ha enseñado a sí misma, por la vía de la imitación, o la de la subversión y la rebelión. Lo perfecto o ideal, lo literario o creativo, no existía antes del bautismo de los conceptos, conceptos que educan impresiones y gustos mayoritarios de los que no podemos desprendernos en el intento, siempre vano, de percibir con «mente de principiante», como si fuéramos miembros de una sociedad aculturizada o, por qué no, preverbal. La crítica ha ido definiendo cánones y estándares hasta acabar moldeando gustos literarios generalmente aceptados y reproducidos por quienes contaban con una columna o un púlpito, pero ambos distan mucho, por su procedencia subjetiva y nada demostrable, de erigirse en conceptos universales, metafísica o filosóficamente hablando. Y lo mismo sucederá cuando el público, manipulado por las cada vez más sofisticadas herramientas de marketing, en una tendencia que va camino de asentarse, termine siendo el juez supremo de una institución cultural que corre el riesgo de volverse indistinguible de la industria del entretenimiento.

Con este discurso no necesariamente ordenado quería poner de manifiesto la dificultad intrínseca de acercarse a una materia que no es necesariamente tal, a un objeto de enseñanza cuanto menos difuso y maleable, y a una especialidad que se enseña sin un armazón teórico sobre didáctica y pedagogía y sin el respaldo de una tradición, como sí sucede en el caso de otros artes u oficios, cuya transmisión viene realizándose desde antiguo entre maestros y aprendices con métodos que se han ido desarrollando a lo largo de los siglos y que se basan, fundamentalmente, en la

imitación de técnicas. La creación literaria es un misterio, como ya apuntaba Stefan Zweig en su obra *El misterio de la creación artística*, y, sin embargo, creo necesario este acercamiento al ámbito de su enseñanza por varias cuestiones sobre las que ahora incidiré.

En primer lugar, la enseñanza de la escritura creativa constituye un hecho económico y sociológico. Es, desde todos los puntos de vista, un fenómeno social relevante con cierto calado en las escalas global (aunque aún queden áreas del planeta ajenas a este hecho), regional (siendo este fenómeno especialmente importante en el ámbito anglosajón y, por importación, en América Latina) y local, al menos en lo que a nuestro entorno geográfico se refiere. Los mil doscientos ochenta millones de entradas en Google por «*creative writing*» y los veintinueve millones setecientos mil por “escritura creativa”⁵ hablan por sí solos de la entidad y magnitud de la cuestión.

Este gran número nos lleva a deducir que hay un consenso implícito, entre oferentes y demandantes, sobre el siguiente hecho: se puede enseñar a escribir. Y no convencen, al menos no del todo, las definiciones de estos programas de enseñanza de la escritura, ya sea dentro o fuera de la universidad, como espacios de diálogo y reflexión sobre el acto creativo, sustitutos naturales de las tertulias y las correspondencias entre escritores, como si la informalidad hubiera desaparecido por completo en este marco de tareas y agendas inabarcables, lo que no resulta cierto. Con todas las posibilidades que ofrece la red en este sentido, los programas de escritura no deberían conformarse con erigirse en este tipo de marco, en renunciar a ser verdaderos programas de enseñanza con una plasmación clara de los progresos y diferencias entre el antes y el después por más que a estas alturas ya seamos conscientes de la complejidad de transmisión de unos conocimientos difíciles de acotar.

Esta proliferación nos exige ser exhaustivos en su definición, y ser concretos también a la hora de delimitar el marco sectorial y teórico de análisis. Fuera de esta investigación, aunque puedan aparecer menciones puntuales *ex profeso*, quedarán los talleres de recurrencia muy puntual, con calendarios poco densos y una vocación más centrada en dar servicio a la comunidad que en lograr el «milagro» de la enseñanza. No podremos descender tanto en el nivel de análisis como para indagar en los

⁵ A fecha de 5 de junio de 2021.

programas, métodos y guías de enseñanza de los talleres que autores locales dan en las bibliotecas municipales, o en las experiencias que autores consagrados comparten puntualmente en el marco de algún evento o acontecimiento muy definido (ferias literarias, congresos...).

Tampoco, principalmente por cuestiones de acceso a la información y su delimitación, vamos a poder expandir el análisis a los cursos que se imparten en contextos culturales que no sean el continental europeo, el anglosajón y el latinoamericano que, pese a ser los tres grandes ejes de difusión de la enseñanza de la escritura creativa, no monopolizan, menos ahora, esta línea pedagógica. También en el eje cronológico vamos a incluir ciertas restricciones, aunque la juventud de estos cursos (finales de siglo XIX en Estados Unidos) nos va a impulsar a hacer un planteamiento abarcador que pecará, esto es cierto, de sobrevalorar la atención a las tendencias más actuales, a los casos que nos son más contemporáneos, aunque en las cuestiones filosóficas intentaremos abarcar todo lo que se ha escrito o dicho sobre la creación literaria, sus componentes y naturaleza, de un modo extraoficial antes, siquiera, de que nadie se planteara convencionalizar y formalizar su enseñanza, mucho antes, incluso, de que existiera la literatura.

Conviene recordar, en cualquier caso, que más allá de las limitaciones sectoriales, geográficas y temporales o cronológicas, las más determinantes son las ontológicas, las ligadas con el propio concepto de la escritura creativa, con el de la didáctica de la creación literaria o con las consideraciones ya hechas sobre lo que supone el talento o genio artístico, el arte y en qué medida las técnicas o normas de composición revelan una verdad universal o, simplemente, refuerzan y renuevan conceptos generalmente asumidos como válidos y verdaderos por una doctrina o canon. De hecho, sobre las dificultades para acotar o definir el talento literario hablaremos en el próximo apartado, pues sus dificultades intrínsecas inhabilitarán, por sí mismas, la puesta en marcha de estrategias de investigación como el establecimiento y la comparación entre grupos de control y grupos experimentales, algo muy común en el ámbito de la pedagogía pero que, sin embargo, nos llevaría a resultados inconclusos por lo ambiguo, subjetivo y opinable que es el campo de la

evaluación, siempre, y aún de manera más acusada, en el campo de la calidad literaria y sus trabajos.

«Cuando abordamos un problema puede que no sepamos su solución, pero tenemos intuición, un conocimiento cada vez mayor y ciertas ideas de qué andamos buscando. Cuando nos enfrentamos a un misterio, sin embargo, solo podemos quedarnos mirando fijamente, maravillados y desconcertados, sin siquiera saber qué aspecto tendría una explicación» (Chomsky, 2005, p.112). Sirva esta frase de Noam Chomsky, citada también por Steven Pinker en su obra *Cómo funciona la mente* (1997), para fijar el contexto en el que nos movemos, un contexto necesariamente especulativo en el que el principal método de investigación es la lectura y la reflexión en la búsqueda de la comprensión del fenómeno, no tanto de su naturaleza esencial como de sus mecanismos y apariencia externa, que es, en todo caso, lo que podemos llegar a conocer (o a creer que conocemos).

Y, sin embargo, como ya apuntábamos anteriormente, es importante descifrar en qué consiste la creación literaria, de qué elementos se compone su magisterio, para llegar a determinar, aunque sea de un modo aproximado, la relación entre el objeto de la enseñanza, los métodos y los resultados, aunque su vínculo no pase por ser, como sucede, o debería, en cualquier otro ámbito educativo, más una aspiración que un contrato, ni siquiera una expectativa para ninguna de las partes implicadas.

Para alcanzar conclusiones más o menos firmes sobre la creación literaria, ya sea como arte y misterio o como conjunto de recomendaciones y guía de buenas prácticas, la bibliografía elegida ha sido extensa. Son numerosas las obras, la mayor parte de ellas firmadas por los propios autores en pleno acto de reflexión sobre su trabajo (ya esté impulsado por un deseo de saber, por una necesidad de ordenar ideas o por el interés de una editorial en explotar su figura y vender libros a quienes desean escribirlos), que indagan sobre el proceso de escritura, constituyendo una especie de poética o manual a imitar por los siempre ambiciosos aspirantes a autor publicado. También hemos acudido a los ensayos autobiográficos, pues en ellos tienden a residir máximas, aforismos y lecciones aprovechables a la hora de definir el concepto de escritura creativa. Y qué decir de la correspondencia entre autores, surja con un propósito consciente o con el mero deseo de compartir, contrastar y seguir creciendo

en esta solitaria labor. Hemos de agradecer, también, los esfuerzos recopilatorios llevados a cabo por autores interesados en los secretos de la creación literaria, pues ellos nos han facilitado mucho la tarea. Para la parte más historiográfica hemos acudido a libros y revistas publicadas en departamentos universitarios, principalmente norteamericanos, y para la científica, relacionada principalmente con el cerebro de los creadores, hemos acudido a las principales publicaciones, buscando en ellas una mezcla de fiabilidad y prestigio para suplir, de alguna manera, nuestra menor familiaridad con estas.

Tampoco hemos renunciado a las fuentes audiovisuales, a las entrevistas en profundidad, a las presentaciones de libros, a los talleres abiertos online, a las charlas monográficas sobre la creación, su naturaleza y los procesos en los que interviene. Amplia es la materia y amplia, también, y diversa, es la aproximación a la misma, aunque adolezca, como ya hemos subrayado, de falta de rigor o exhaustividad lo que, por otra parte, quizá ponga en cuestión la necesidad o utilidad de esta investigación, enmarcada en un ámbito que, tal vez, no aspira a ser una rama del conocimiento científico ni a ser una línea prioritaria de los programas políticos y educativos que añadirían, antes que otra cosa, una rigidez incompatible con su naturaleza y definición (o indefinición). Y, sin embargo, reitero, como hecho sociológico y económico indudable, como rama cada vez más común de los departamentos de literatura de diferentes universidades, como moda duradera en nuestro ámbito cultural de referencia, creemos que la investigación, más allá de los resultados que pueda reportar, debe ser realizada.

En cualquier caso, este *corpus* bibliográfico (y esta suma de fuentes audiovisuales y escritas) eminentemente etéreo, sin vocación de integridad o cientifismo, que podría ser infinito en la medida en que todo acto de creación es una fotografía más o menos realista y críptica de su proceso, constituye al mismo tiempo una posibilidad y una dificultad. Esta tesis, en la medida en que ella misma, por definición, es un acto de creación, podría ser definida como el acto sesudo llevado a cabo por un lector ávido, cuyo paraíso fuera una biblioteca, como es el caso de Borges, y la invención, pura y dura, de un ser humilde sin apenas acceso a lecturas o películas, como Rulfo, que se nutre de sus experiencias y una especial sensibilidad para construir un mundo que, estando ahí fuera, nadie conocía antes, en este caso el de la enseñanza de la creación literaria.

Nos adentramos, por lo tanto, en un campo tan abierto como desconocido, pues pocos autores (mucho menos académicos o filólogos y mucho menos aún en el contexto cultural de la Europa continental) han dedicado sus esfuerzos a aunar y sintetizar las reflexiones que los grandes autores, principalmente de la contemporaneidad, han hecho a propósito de su obra, de su arte, de su oficio e incluso de su magisterio. Frente a los manuales sobre cómo escribir una novela, a diferencia de los decálogos sobre cómo componer un relato o un poema, divertimentos más o menos lucrativos y autoconscientes de escritores más o menos famosos, aquí he pretendido compendiar el resultado de muchos siglos (aun centrándome en el XX y el XXI) de reflexión consciente e inconsciente sobre el acto creativo literario, pues solo comprendiendo su naturaleza —o declarándola a todas luces opaca e inasible— podremos continuar adelante con el debate sobre su enseñanza, aunque siempre podamos asumir y adoptar matices para aceptar que esta se centre en una parte o simplificación de la misma, lo que sucede en muchas otras disciplinas cuando no se logra abarcar su globalidad.

Dicho esto, y a modo de conclusión, adelantaré los pasos a seguir, una suerte de hoja de ruta, o guía de lectura, de esta investigación. En primer lugar, me detendré en el sujeto. En el receptor, usuario o cliente de los cursos de escritura creativa y también, en la medida en que coinciden, al menos en su apariencia humana, en los modelos a imitar, es decir, en los autores que han resuelto con cierta genialidad el reto de la escritura creativa. Me detendré aquí a intentar definir y caracterizar el talento literario, a buscar y ahondar en elementos que podrían definirlo o que, al menos, parecen hallarse en numerosos ejemplos de la literatura universal, bien por deducción a raíz de lo escrito, bien porque los propios autores, o sus exégetas, se hayan aproximado en algún momento a esta cuestión. Separaré de este capítulo las cuestiones relativas al carácter, tal vez más relevantes, si cabe, que las vinculadas al talento por considerarlas de una naturaleza ligeramente distinta.

En la bisectriz entre el talento y el oficio, entre los aspectos más individuales y los más colectivos, hemos situado dos aspectos que beben de ambas fuentes: el estilo y el acto de creación. Podremos comprobar como hay mucha retórica y muy pocas certezas en torno a ellas y cómo, incluso el campo científico, se está viendo incapaz

de encontrar respuestas concluyentes al respecto: seguimos sabiendo muy poco de cómo aprendemos y de cómo creamos.

A continuación, siendo fiel a la estrategia argumental antes enunciada, es decir, al dualismo creado *ad hoc* entre el artista y el proceso, el autor y su oficio, me detendré en lo referente a las técnicas y el proceso. Trataré de hallar consensos en torno al uso del lenguaje, las herramientas estilísticas, las normas de composición... Trataré de averiguar si la existencia de dichos consensos puede sustentar y fundamentar su enseñanza o si es, en cualquier caso, una temeridad exponerlos como manual de instrucciones en una actividad que muchos consideran meramente imaginativa y artística. Es decir, reflexionaré sobre la definición misma de la escritura, en este caso como profesión, pues parece que, solo en el caso de obtener una respuesta afirmativa, podríamos seguir adelante con la tesis, podríamos aceptar que se trata de una materia enseñable y cognoscible.

Pasada esta fase de sesuda disquisición teórica, llegará el momento de detenemos en el estado actual de la cuestión, en el entramado institucional de la enseñanza de la escritura creativa en el contexto cultural hispanohablante, aunque será inevitable el uso de una visión comparada, de la referencia al entorno anglosajón, bandera y vanguardia en lo que a esto se refiere. Todo ello, en primer lugar, desde un prisma más filosófico y teórico (sin desdeñar ni desatender su historia), con una reflexión, a mi juicio inevitable, sobre el papel de la academia y el lugar que la enseñanza de la escritura creativa debe ocupar en el panorama actual de la educación superior en España y la Europa continental. También, finalizada esta cuestión, a través de un recorrido más concreto y preciso sobre las misiones, los objetivos y contenidos de los programas a los que hemos podido acceder, no sin cierta dificultad en muchos casos, dada la opacidad (más por pudor o pereza que por determinación) con la que algunas universidades y centros educativos operan. Aliñaré este análisis más concreto partiendo de la racionalización de mi propia experiencia como alumno en este tipo de formaciones, una experiencia que, unida al contacto con varios directores y profesores de estos cursos, me ha permitido acceder a una visión desde dentro de sus propias decisiones, de sus porqués, «cómos» y «qués», de cómo afrontan los rectores de estas formaciones el desasosiego que podría llegar a generar la imprecisión y esoterismo que la creación literaria encierra casi por definición o la ausencia, en la práctica, de

una verdadera dimensión profesionalizante que conduzca a los alumnos a desarrollar con éxito el oficio de escritor.

Por último, contrastaré la aproximación teórica con este análisis más concreto para intentar alcanzar conclusiones, seguramente bajo la forma de nuevas preguntas, sobre la cuestión ontológica, su plasmación práctica y la necesidad misma de una investigación de este tipo; conclusiones que apoyarán una tesis o la contraria, esto no lo sabemos, pero refrendarán, creo, la necesidad de leer, estudiar, investigar y, por qué no, especular sobre un ámbito que se ha colado en nuestras vidas, que reflexiona sobre la literatura desde el otro lado de la mesa y del propio libro y que nos plantea interrogantes sobre la creación y su recepción, también en el sentido inverso al acostumbrado.

2. Discusión filosófica y científica sobre la naturaleza del talento literario. Características y componentes

¡ay, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que solo puede salvar la palabra, y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos!

(Gustavo Adolfo Bécquer)⁶

«El talento es una larga paciencia» (Gogh & Goldstein, 2000, p.187), le escribía Vincent Van Gogh a su hermano Théo, en una de las muchas cartas que le remitió, citando a Flaubert de un modo un tanto enigmático. Tan misteriosa le resultaba esa frase al pintor holandés que ni él mismo se atrevió a traducir tal adagio al idioma de su quehacer, orientado a la observación del paisaje y el estudio de la composición y el color a través del análisis exhaustivo de obras de pintores más antiguos. En cualquier caso, pese a la evidente, y tal vez deliberada, imprecisión de la cita, cabría pensar que Flaubert apuesta por la crianza del genio, el florecimiento del don, que sería, en un principio, antes semilla no germinada que planta ya crecida y madura. Más aún si comprobamos que la frase continúa de la siguiente forma: «y la originalidad un esfuerzo de voluntad y de observación intenso».

Frente a esta defensa de la formación continua, del desarrollo progresivo y voluntarioso del talento para la escritura, Pepa Roma, en cambio, en el prefacio de su ingente investigación sobre la creación literaria, apunta lo siguiente: «igual que el cuerpo de las bailarinas, el escritor se forma cuando aún tiene el cerebro tierno, en su primera infancia» (Roma, 2003, p.26). Así, frente a la dependencia de la voluntad —sobre la que luego discutiremos si está, tal y como siempre se ha creído, a disposición del individuo—, Pepa Roma sitúa el nacimiento del don, la extensión de sus cualidades, en ese período casi preverbal en el que la percepción, por no haberse finalizado aún el proceso de madurez neurológica, es aún más incompleta y distorsionada que en la edad adulta. Quizá, para quienes —como veremos más adelante— hacen equivaler talento literario e imaginación, la infancia sea, efectivamente, el barro del que se nutren todas las fantasías. Antonio Colinas lo

⁶ En la Rima V de su obra *Rimas y leyendas* (1871).

explica de esta otra manera⁷: «Lo que brota, en primer lugar, son los símbolos primeros, los arquetipos que se habían fijado en la infancia y en la adolescencia, etapas de la vida que son primordiales para la formación estética del escritor».

En cualquier caso, sea cual sea la postura que adoptemos a priori, parece que la disyuntiva existe y que coincide, en cierta medida, con dos visiones de la literatura, pero también, incluso, de la ciencia y el mundo. Si la escritura se sitúa más cerca de lo esotérico y celestial o, por lo contrario, de lo tangible y terrenal, probablemente nunca lo sepamos. Y puede que tampoco importe, pero es esencial a la hora de determinar el objeto de estudio de los cursos de creación literaria e, incluso, su justificación en términos epistemológicos y ontológicos. Si se tratara únicamente de un don, estos cursos serían redundantes o inútiles. Si fuera únicamente un oficio, estos cursos tendrían la capacidad de expresar al máximo las cualidades del aprendiz, cuyas facultades estarían directamente relacionadas con la calidad de la educación recibida. Cabe suponer, por lo tanto, que es en el área gris que conecta ambas visiones donde pueden y deben actuar estas enseñanzas si su misión es contribuir a la formación de escritores y no a la de meros reproductores de fórmulas, de impresoras andantes de obras ya realizadas⁸.

Salvado el inciso que, por otra parte, justifica y engloba el conjunto de la investigación, continuamos repasando las visiones que, en torno a esta cuestión, sin la necesidad de que se hiciera explícita, han ido dando grandes nombres de la literatura. Así, menos determinista, más en ese segmento gris del que hablábamos en la medida en que su mensaje encierra claves concretas, se muestra Juan Benet cuando acepta el término inspiración pero lo subordina a la adquisición de un campo estético «de forma que [la inspiración] siempre viene dada en un estilo determinado; solo le es dable esperarla a quien se ha ocupado de organizar una estructura que le ayude a la comprensión total, la trascendencia y, si cabe decirlo, la invención de la realidad; haciendo uso de los recursos que para ello ha acumulado, dibujando con sus imágenes, relacionando con sus metáforas, utilizando las palabras y frases de su predilección» (Benet & Martín Gaité, 1999, p.206). Ahora bien, qué es el estilo y cómo de arraigado está en nuestro yo más íntimo. ¿Cómo se moldea si ha de pasar el escrutinio de nuestro

7 En: https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/17/17_069.pdf.

8 No se trata de una crítica al plagio como método creativo, sino a la reproducción acrítica de fórmulas e instrucciones para realizar una obra literaria con determinados esquemas que funcionan entre el gran público.

yo más vulnerable y, por ello, enemigo de la crítica y reticente, por definición, al cambio?

También en la línea de Benet, que podríamos resumir en la frase «el estilo lo es todo», se mueve Mario Vargas Llosa cuando sitúa el peso de la creación literaria, no tanto en el mundo de la percepción como en el de la maestría a la hora de traducir lo vivido en literatura —literatura, digo, y no mero exhibicionismo banal e intrascendente—. «Las experiencias vitales más dramáticas, los sentimientos más intensos, la carga vital de cien años no es nada, literariamente hablando, si no se da con la forma adecuada de contarlos y expresarlos. Una novela, un cuento, un poema no depende solo de la materia vital acumulada, sino de la capacidad y habilidad para convertirla en literatura. El oficio de escritor consiste en destilar tales experiencias. Una alquimia que a veces parece tan difícil como la cuadratura del círculo» (Roma, 2003, p.127). Así, el Premio Nobel peruano devuelve la responsabilidad, esto es, la libertad de pensamiento y creación, al terreno del literato, quien ha de demostrar oficio, un *savoir faire*, en definitiva, aunque este sea, por definición, oscuro, casi inefable, desde luego no tan sencillo de transmitir como el del alfarero o el luthier.

Al contrario que Vargas Llosa, quien identifica, básicamente, talento con oficio, el poeta polaco Adam Zagajewski se refiere al poeta como un médium, una suerte de individuo dotado de excepcionales cualidades perceptivas, memorísticas y sensoriales que, aunque ello no quede reflejado de un modo literal, parece que debemos entender como innatas. Así define, de hecho, al poeta que es él mismo: «Alguien que escribe a partir de nada. Escribe de la nada, en vez de tejer un libro nuevo a partir de citas, de referencias, de análisis de libros antiguos. Está sentado ante la máquina de escribir con los ojos cerrados, como un médium. Se halla más cerca de la astrología que de la ciencia. Se entrega a entusiasmos sospechosos, a veces canta, se ríe o llora en su cuarto» (Zagajewski, 2003, p. 42). Esa nada, aunque exagerada intencionadamente al querer demostrar un contraste con los eruditos del resto de departamentos de la Universidad de Cracovia, deja inválido al escritor —al poeta, en este caso—, al albur de lo que sus mecanismos de invención y asociación de ideas determinen, de lo que su horno de palabras le tenga reservado al papel en cuanto que molde que todo lo acoge, indiscriminadamente.

Más contundente, en el extremo opuesto del foro, se muestra la norteamericana Ursula K. Le Guin, quien, como arenga al escritor novel, lo insta a cultivar y respetar el oficio. «Antes de sentarte a escribir, ni la historia ni el lector existen siquiera, y solo debes confiar en ti mismo. Y lo único que puedes hacer para confiar en ti mismo es escribir. Dedicarte al arte. Escribir, haber escrito, esforzarte por escribir, planear, escribir. Leer, escribir, practicar, aprender el oficio, hasta saber algo al respecto y saber que sabes algo al respecto» (Le Guin, 2018, p. 299) Saber algo al respecto y saber que sabes algo al respecto, quizá esta coletilla sea la clave de todo este asunto, pues quién mejor que una gran escritora como ella para obviar cualquier detalle, aunque se trate de un ensayo, que no introduzca un matiz relevante. Si seguimos su consejo, el escritor debe ser un obstinado aprendiz y, no solo eso, también un alumno reflexivo, que aprende y discierne sobre lo que aprende, que escribe y es consciente, en todo momento, de lo que cuenta y deja sin contar.

«El genio es aquella persona en cuyo organismo se produce una síntesis significativa de elementos culturales. ¿Cómo llega a producirse? ¿Mediante qué sutiles mecanismos alcanza el creador una nueva síntesis de elementos preexistentes, pero nunca antes percibidos ni conexos? Lo ignoramos: hoy por hoy, lo menos descubierto por los investigadores es el acto de descubrir, lo peor conocido es el acto de conocer. Se diría que el cerebro se resiste a pensar acerca de sí mismo, al igual que el ojo es incapaz de verse, como no sea en su imagen reflejada» (Racionero, 1995, p.23). La cita de Luis Racionero no admite encabezamiento alguno. Es tan rotunda a la hora de secundar lo anteriormente expuesto como pesimista en cuanto al éxito de los programas de enseñanza de la escritura creativa (o de cualquiera otra materia artística no estrictamente técnica).

Sí acepta, sin embargo, la existencia de genios y les reconoce su especial capacidad de síntesis de «elementos culturales» —probablemente también de recuerdos, de emociones o experiencias propias— y pone de manifiesto un aspecto al que podríamos conceder la categoría de hecho —a temor de que nos desmientan neurólogos, epistemólogos y otros expertos sobre el conocimiento y su acceso—, esto es, sabemos muy poco acerca de cómo sabemos. De lo contrario, esto es una licencia del investigador, habríamos sido diagnosticados para ser genios dentro de alguna parcela concreta del saber o, mejor aún, existirían fórmulas, no niego que complejas, para, efectivamente, ser lo que queramos en la vida. Pero no, el genio sigue

moviéndose en una dimensión misteriosa —relacionada a buen seguro con aspectos que la ciencia ya ha tocado tangencialmente, pero misteriosa, a fin de cuentas— tanto para quienes nos deleitamos con sus hazañas como para ellos, los propios portadores del don. Entre otras cosas, porque a ellos mismos solo les queda aproximarse a dicho mecanismo de síntesis a través de la palabra, «eterno resquicio de la intuición cuando el empirismo no explica los hechos» (Percival, 1997, p. 29).

«Sin embargo, hay un problema esencial», dice Jean Cocteau, «y es que uno no puede saber» (Belmonte et al., 2020, p.451). El propio autor francés cita a Picasso cuando, presuntamente, definió la pintura como «el arte de los ciegos». No hay reflexión previa, no hay intento deliberado alguno de concentrar la capacidad expresiva, nadie se sienta a componer, a propósito, una obra maestra. Cocteau pone de manifiesto lo que Luis Racionero explicaría años más tarde: no sabemos cómo sabemos, luego, en fin, cómo explicarlo.

De regreso al estilo, en tanto que cara visible del talento y centro gravitatorio donde convergen todas sus facultades, Truman Capote trae a escena un nuevo elemento: la personalidad. Esto supondría aceptar que en los años en los que se produce la forja del carácter de una persona se está cociendo también el barro de que se compondrá su habilidad para la escritura, pues esta no puede desprenderse de este, no puede mantenerse al margen. «¿Puede un escritor aprender el estilo? No, no creo que se llegue al estilo de manera consciente, lo mismo que no se controla el color de los ojos. Después de todo, el estilo eres tú. Al final, la personalidad de cada escritor tiene mucho que ver con su obra. Humanamente, la personalidad tiene que estar ahí. Personalidad es una palabra desprestigiada, ya lo sé, pero le digo lo que pienso. La humanidad individual del escritor, su palabra o actitud ante el mundo, tiene que aparecer casi como un personaje que entra en contacto con el lector» (Belmonte et al., 2020, p.155).

Con su particular sentido del humor, Lawrence Durrell cuestiona igualmente la consecución de un estilo por una vía enteramente lúcida. Se entronca, por lo tanto, su visión, en lo apuntado por Truman Capote, especialmente cuando habla de madurar con la escritura hasta alcanzar una personalidad propia. El escritor no sería tanto un genio como un aplicado y atento copista. «Diría que la escritura te hace madurar y tú haces madurar la escritura, y, por último, con todo lo que has birlado, logras una

amalgama que tiene personalidad propia, la tuya, y entonces eres capaz de devolver esas deudas con una pequeña cuota de intereses, que es lo único honorable que debe hacer un escritor, al menos un escritor que roba, como yo» (Belmonte et al., 2020, p.227).

En un espacio intermedio se mueve Ernest Hemingway quien, preguntado sobre la cantidad de esfuerzo planificado que le había llevado alcanzar el estilo que distingue su obra (minimalista, directo y enfocado en los elementos superficiales), respondió lo siguiente: «Esa pregunta requiere una respuesta larga y laboriosa, y si dedicara un par de días a contestarla, llegaría un momento en que sería tan consciente de mí mismo que no podría escribir. Lo que los aficionados llaman estilo suele ser el resultado inevitable de los primeros y torpes intentos por hacer algo que no se haya hecho antes» (Belmonte et al., 2020, p.175). Es decir, mezcla elementos intencionales con consecuencias, digamos, fatales o imprevisibles. Hay algo de búsqueda y algo de descubrimiento inesperado o serendipia. En este caso, parece ser que el oficio se cruza con el don, y viceversa, para poder fecundar algo que no podrían hacer por separado y, probablemente, tampoco sin ese elemento azaroso o misterioso que no podemos definir de un modo consciente con un instrumento de tan limitado alcance como es la palabra.

Otros autores le niegan la condición de oficio a la escritura, no contraponiéndola al genio o talento innato, sino a la necesidad de que exista una llamada íntima, casi mística, que convierta a un ser humano en escritor en vez de en cualquier otra cosa. Sin esta voluntad profunda, la labor del artesano sería estéril, conduciría a una producción de piezas en serie, pero nunca a una obra con verdadero valor literario. Este es el caso de Robert Lowell, quien afirmaba lo siguiente: «Estoy seguro de que la literatura no es un oficio, es decir, algo cuya técnica aprendes y luego aplicas una y otra vez. Tiene que nacer de algún impulso profundo, de una inspiración profunda, y eso no puede enseñarse, no puede buscarse en la enseñanza» (Belmonte et al., 2020, p.338). En la misma línea, criticaba las modas formales, el criterio que empezaba a dominar la poesía a partir de mediados del siglo pasado, por tratarse, únicamente, de una mera reproducción de fórmulas, por muy pulidas y exquisitas que pudieran llegar a ser en términos técnicos. «Quizá nunca haya existido tanta habilidad técnica en poesía. No obstante, de alguna forma la literatura parece divorciada de la cultura, se ha vuelto demasiado especializada, incapaz de plasmar buena parte de la

experiencia. Se ha vuelto un oficio, un puro oficio, y tiene que haber alguna manera de reconciliarla con la vida» (Belmonte et al., 2020, p.347).

Introducimos, aquí, por lo tanto, un nuevo elemento de juicio a la hora de definir la figura del autor. Anotamos, aunque pueda ser objeto de una discusión ulterior y más profunda, una aparente necesidad de estar en conexión con la cultura y el ambiente de su época, de ser capaz de plasmar con genialidad (sea lo que esto sea) su propia experiencia. Y no una experiencia cualquiera, pues aquí, en la manera de aprehender la realidad, también en su traducción en palabras, encontramos una nueva acepción de talento literario, otro ámbito en el que el oficio se queda necesariamente corto. «Lo que hago es trabajar en la vida que se me ha revelado, creo. No sé cuál es el método. El qué es mucho más importante que el cómo» (Belmonte et al., 2020, p.377). ¿Cómo influir en la calidad de esta revelación?

«Durante mucho tiempo he dicho que el arte es el matrimonio entre lo consciente y lo subconsciente. Últimamente he empezado a preguntarme si la genialidad es una forma todavía sin descubrir de la memoria» (Belmonte et al., 2020, p.443). En estrecha conexión con lo anterior, Jean Cocteau introduce la memoria como cualidad fundamental en un escritor y, es más, invierte los términos hasta el punto de plantear el hecho de que la genialidad pueda ser una forma de la memoria y no al contrario, es decir, la memoria una de las muchas facultades que integran la genialidad. El hecho de situarla en el lugar central de la creación nos hace plantearnos cuestiones relativas a su conocimiento, estudio o capacidad para ser moldeada, algo que analizaremos, aunque de un modo superficial, cuando enumeremos los elementos del talento en una maniobra un tanto falaz pero indudablemente didáctica que nos permitirá diseccionarlo en cualidades que, a buen seguro, operan de manera interconectada.

Tras esta selección de reflexiones y teorías a propósito del genio, de su génesis y posible desarrollo, de sus manifestaciones e intentos de definición, no queda otra que posponer la respuesta a las preguntas que encabezaban el epígrafe y que nos llevarán, tal vez, a determinar si, efectivamente, es posible un proceso de enseñanza-aprendizaje que pueda complementar a los aspectos innatos y crear, incluso en los que nacieron huérfanos de estos, al menos una apariencia de talento o brillantez en el uso

del lenguaje, en la traducción del pensamiento, en la recreación de la realidad o en lo que demonios sea, o pretenda ser, la escritura creativa.

2.1. Dificultades para la detección y el estudio del talento literario

«¿Acaso los creadores son personas con antenas más sensibles, receptores más agudos que sintonizan con ese espíritu? ¿Es una agregación de los pensamientos vagamente formulados, solo entrevistos, de miles de contemporáneos, o surge de pronto, en su totalidad, como nace Atenea provista de armadura, de la cabeza de unos pocos creadores?» (Racionero, 1995, p.21). Hablar de talento, por más que la RAE haga equivaler este vocablo a inteligencia y aptitud, convirtiéndolas en sinónimos, supone adentrarse en arenas movedizas. Desde el consenso —ahora mucho más discutido— con el que fue acogida la teoría de Howard Gardner⁹, podemos hablar de tantos talentos como inteligencias —en realidad no serían tanto tipos de inteligencias como destrezas—, y estas quedaron encuadradas en ocho categorías, ocho tipos de los que el escritor genial parece tener que beber en su mayoría. No es difícil presumir que el escritor cuenta con una inteligencia lingüística superior a la media, es decir, con habilidades comunicativas que contribuyen a la efectividad o capacidad de persuasión de su mensaje. Sin embargo, en cuanto creador de significados, hacedor de mundos, padre putativo de personajes; en tanto que testigo privilegiado de la realidad, a la cual se acerca desde todos los ángulos y distancias posibles, y en cuanto ambicioso aspirante a transformador de la misma, el escritor escapa de la especialización —no puede ser un mero artesano del lenguaje, como si este fuera el barro del alfarero— pues la grandeza de su obra va a depender de la calidad de la mezcla o síntesis de todas estas capas de información intelectual y sensorial.

Así, aunque redujéramos la noción de talento a un solo poliedro de múltiples facetas, tales como la lógica (¿acaso no se sirve el escritor de la lógica a la hora de componer su discurso, aunque sea para subvertirla?), la capacidad espacial (¿acaso no dibuja y nos traslada a mundos perfectamente coherentes, o deliberadamente

⁹ La teoría de las inteligencias múltiples, formulada por primera vez en el libro *Inteligencias múltiples* (1983) es una propuesta del campo de la psicología cognitiva que rechaza el concepto tradicional de inteligencia y los métodos para medirla. Para Gardner la inteligencia es una expresión plural (Triglia et al., 2018, p.4).

incoherentes), la música (el ritmo) o todas las relacionadas con el acercamiento al mundo sensible, del que extraerá las materias primas de la creación —incluso cuando la aborde desde una perspectiva imaginativa o fantástica—, escribir sobre el talento, dada su natural ambigüedad y el empleo abusivo de la palabra, no deja de ser una misión sumamente delicada. Y, sin embargo, nos parece tan importante intentar definirlo, o al menos acotarlo, que estamos de acuerdo con Vladimir Nabokov cuando en su obra *Opiniones contundentes* (1973) concluye lo siguiente: «confíe en la erección matutina de su vello dorsal. No meta a Freud en este punto. Todo lo demás depende del talento personal» (Nabokov et al., 2017, p.181).

2.1.1. El carácter misterioso

«De todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación» (Zweig, 2007, p.7). Tal y como nos sugiere el propio autor austriaco, no parece lógico reducir la tarea de Shakespeare, Cervantes o Joyce a algo tan mundano como la acumulación de unas cuantas palabras dentro de una sucesión lógica u ordenada de significados. Sería absurdo afirmar que dedicaron su vida a manchar de tinta papiros o cuadernos, como sería absurdo, también, equiparar su actividad, y su obra, a la del resto de escritores, solo porque su labor pareciera esencialmente la misma vista a través de una ventana.

Me cuesta pensar, siguiendo las corrientes del siempre pujante posibilismo, que las condiciones del genio puedan resumirse únicamente echando mano de términos volitivos relacionados con la resistencia o la práctica, aun sin desdeñar los efectos positivos de estos ingredientes en la obra terminada. Esta determinación se quedaría corta a la hora de explicar casos de genialidad precoz, como los de Mary Shelley, Ana Frank, Charles Baudelaire o Arthur Rimbaud (quienes no pudieron dar muestras de dicha resistencia), casos de vocación tardía, como los de José Saramago, Ang Lee o Raymond Chandler (quienes, como tantos otros, no dedicaron su vida a la escritura), o aquellos otros cuyas biografías desmienten la existencia de una disciplina de trabajo, de una persistencia encomiable o un esfuerzo titánico de escritura, como es el caso de David Foster Wallace o el del mismo François-René de Chateaubriand,

quien, en sus *Memorias de ultratumba* (1848), se proyecta ante el lector como un impenitente procrastinador.

Stephen King nos aporta más argumentos para terminar de aceptar la incapacidad para comprender el alcance de la palabra genio. De esta forma, nos identificamos sin matices con sus siguientes palabras: «abordo el corazón de este libro¹⁰ con dos tesis sencillas. La primera es que escribir bien consiste en entender los fundamentos (vocabulario, gramática, elementos del estilo) y llenar la tercera bandeja de la caja de herramientas con los instrumentos adecuados. La segunda es que, si bien es imposible convertir a un mal escritor en escritor decente, e igual de imposible convertir a un buen escritor en un fenómeno, trabajando duro, poniendo empeño y recibiendo la ayuda oportuna, sí es posible convertir a un escritor aceptable, pero nada más, en un buen escritor» (King, p.12). Es en este espacio fronterizo entre el «buen escritor» y el «fenómeno» donde habita el talento y donde se manifiesta con toda su carga de misterio, dificultando su detección y, por lo tanto, la capacidad de ser honestos con quienes lo portan y, más aún, con quienes no han sido bendecidos con este don. Solo discerniendo de qué se trata y comprendiendo las cualidades de los aprendices, podrían llegar a definirse verdaderos programas de enseñanza basados en un trato conforme y honrado con quienes acuden a los cursos y másteres de escritura a partir de una evaluación previa de sus aptitudes y una noción aproximada de sus conocimientos previos.

El autor, parece claro, pasa por ser una extraña y difícilmente probada entidad. Si el texto es lo único experimentable, tangible, aprehensible, cualquier referencia al autor es, cuanto menos, problemática. «Un autor es, obviamente, un hombre que escribe; pero es la escritura lo que de él llega a nuestro presente de lector. Nada sabemos de ese escritor que no se haga lenguaje, escritura. Efectivamente, como decía la tradición escolástica, “*individuum est ineffabile*”» (Lledó, 2011, p.30). Este dicho, que podría tener su origen en la teoría de la sustancia aristotélica recogida en su *Metafísica* (siglo IV a.C), mencionaba la dificultad de saber algo del individuo como tal, pero, sin embargo, Emilio Lledó apunta a que esa inefabilidad se quiebra finalmente en el lenguaje, esencialmente intersubjetivo, y en el que, necesariamente, todo individuo colectiviza y, en cierto modo, objetiva su clausurada subjetividad. Es

10 Se refiere a *Mientras escribo* (2000).

decir, la obra pasaría a ser la prueba irrefutable del talento de un escritor y en ella podríamos basarnos, finalmente, para desentrañarlo y desposeerlo de su condición de misterio inaccesible.

En cualquier caso, alcancemos o no esta conclusión, queda más que probada la dificultad para definir el talento; en primer lugar, por su extraña condición, por no haberse revelado de un modo cierto y preciso. O fácilmente imitable, como muchos hubiéramos deseado.

2.1.2. Conceptos muy ambiguos. Lentes de escaso aumento

«La primera visión del vacío de un escritor espoleado por la vocación, de un hombre que desconoce a la muchedumbre, ha de ser por fuerza muy compleja. Uno se pregunta por ese procedimiento que le permite acertar. Tiene que ser en todos los sentidos misterioso, manifiestamente misterioso, si gracias a él puede saber lo que es nuevo sin conocer lo viejo, saber lo que es original aun desconociendo todo lo que es común y ser capaz de descubrir —y aun deslindar— un vacío aun cuando es ciego para todo lo que está lleno. Ciertos enigmas de esta índole se resuelven con gran soltura haciendo uso de una palabra que funciona como un comodín: la inspiración» (Benet & Martín Gaité, 1999). Inspiración, tal y como menciona Juan Benet, pero también talento, genio, brillantez, intuición, lucidez, instinto. Todos los debates sobre la creación literaria y artística promueven el empleo de sustantivos ambiguos y el uso del diccionario de sinónimos. Es decir, el lenguaje, la propia materia prima de la que se nutre el escritor, parece quedarse corta para describir su trabajo; la procedencia de su particular destreza para generar significados, crear mundos, inventar o recrear personajes.

Hasta tal punto es grave esta escasez de significantes que me he sentido tentado a inventar, cual filósofo presocrático, un término que los englobe. Sin embargo, creo que, precisamente, inspiración puede cumplir ese papel en cuanto que sinónimo de revelación procedente de un dios o estímulo que recibe el artista y lo dota de un particular y espontáneo empuje para la creación, definiciones, ambas, parafraseadas del propio diccionario de la RAE. El debate sobre la precisión o ambigüedad de los términos se aleja, parece, de lo concreto hasta aproximarse a los cielos.

Es lo que tiene avanzar por terrenos inexplorados sin dar por buenos los nombres que se acordaron. La selva virgen por la que nos movemos necesita de herramientas de alta precisión, lentes de aumento; microscopios o lupas, no prismáticos. Pero, claro, descender en el grado de concreción y precisión de las palabras supone ir de la mano de una investigación que no llega, en contra del deseo íntimo, del que yo mismo participo, de que determinadas claves relacionadas con el acto de la creación, o el desenvolvimiento del genio en sentido amplio, permanezcan en la oscuridad, admitan procedencias divinas o mitológicas y den lugar a debates que concluyan sin mayor evidencia que la de nuestra ignorancia, con la sentencia firme de nuestra mediocridad a la espera de que también a nosotros nos iluminen los dioses.

Sin embargo, a pesar de esa originaria e ineludible ambigüedad de todo lenguaje al tratar de definir áreas ignotas de la geografía humana, cabe la posibilidad de acudir al texto para encontrar en él un sentido que avanza en paralelo al del descubrimiento que va haciendo su intérprete. Es decir, nuevamente el texto nos sirve de guía y se sobrepone a la indefinición de los conceptos para explicarnos el acto de creación de un actor eminentemente genial por la vía de la exégesis. Acudimos de nuevo al gran filósofo del lenguaje, Emilio Lledó, para que nos ilumine: «el texto literario está sustentado, con independencia del significado, en un horizonte de alusividad, en un estilo, una ideología, unas experiencias y vivencias que vuelan más libremente que el supuesto mundo al que el texto filosófico se aferra» (Lledó, 2011, p. 45).

2.1.3. No sabemos cómo creamos. La mente, esa gran desconocida

Volvemos a traer a escena la frase de Luis Racionero¹¹ ya citada en la introducción a este trabajo. Es decir, volvemos a citar la definición de genio como persona en la que se produce una síntesis significativa de elementos culturales. Seguimos, pues, navegando en la ambigüedad que poníamos de manifiesto en el apartado anterior, pues no alcanzamos a conocer, muchas veces ni siquiera a imaginar, cómo se produce dicha síntesis, qué procesos intervienen, en qué medida podemos adentrarnos en el proceso mismo de conocimiento, aquel que nos alimenta de aquellos «elementos culturales»

¹¹ Ver página 17.

previos al proceso de síntesis o, también, en dicho proceso, en sus características esenciales y críticas, en la medida en que de ellas se deriva esa síntesis que juzgaremos como genial.

«Tener una idea es como una fiesta, solo que poco corriente», mencionaba Gilles Deleuze en una conferencia¹² sobre el acto de creación en la que reflexiona, por ejemplo, en el modo en el que el director japonés Akira Kurosawa introduce en su lenguaje narrativo fílmico elementos aprendidos de Dostoyevski. Sin embargo, en toda su charla es incapaz de escapar de términos como ideas o teorías, es decir, de conceptos a los que solo nos es dado acercarnos en virtud de sus efectos, por un método forzosamente deductivo que difícilmente nos permite vislumbrar su verdadera procedencia.

Hasta hace escasas fechas, la investigación sobre la creatividad había quedado en manos de psicólogos con escasas herramientas para analizar procesos cerebrales. Por fortuna —o tal vez no—, la creatividad, probablemente impulsada por su creciente conexión con intereses empresariales y mercadotécnicos (neuromarketing), se ha convertido en un campo de batalla para la investigación neurocientífica, una disciplina empeñada en superar el laberinto terminológico lleno de conceptos previos, presunciones e hipótesis a través de imágenes en alta resolución del cerebro a partir de las cuales determinar los mecanismos y las conexiones que se activan durante el alumbramiento de una idea, en el intervalo en el que un pensamiento abstracto queda traducido en elementos concretos como pentagramas, dibujos o palabras.

A pesar de todo, las conclusiones a las que puede conducirnos esta rama científica están muy lejos de ser directamente aplicables al ámbito de la creación literaria en tanto que nos encontramos en una fase inicial de descubrimiento y diagnóstico, averiguando qué sucede, qué áreas se activan, qué cambia. Corremos el riesgo, además, de que avances en esta materia no solo puedan dejar obsoletas las antiguas teorías sobre la creatividad (y a los métodos con los que tradicionalmente se han conformado), sino que lleguen a invalidar los procesos de enseñanza de la escritura creativa, bien porque se demuestre imposible la evolución a la que los alumnos aspiran, bien porque sinteticen, en medicamentos o fórmulas aún no

12 En <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>.

imaginadas, las claves del talento y la creatividad, las causas de una diferente electricidad cerebral.

De esta manera, aunque a lo largo de la investigación abordaremos la perspectiva neurocientífica de los procesos tratando de aproximarnos al «misterio» de la creación literaria, creo que es necesario señalar la dificultad en el acceso a las fuentes, al origen mismo, en tanto que, por el momento, solo nos queda encontrar notas comunes, patrones o tendencias de las que los autores afirman haber desarrollado una idea.

2.1.4. La subjetividad inherente. Quién enjuicia el talento

No parece complicado atribuirle un talento especial para la guitarra a Paco de Lucía. O una destreza particularmente admirable a Stephen Curry como jugador de baloncesto. En ambos casos, hay una constatación casi unánime de lo que podríamos clasificar como un hecho y, sin embargo, la evidencia de un suceso con respaldo estadístico no puede ser la misma que la del despertar de una emoción, el reconocimiento de una idea brillante o los procesos de identificación que lleva a cabo un lector cuando se topa con una obra que le resulta genial.

Si resulta difícil alcanzar consensos en un ámbito como la música, que emplea un lenguaje universal que no necesita de la participación de la mente racional para su disfrute, aún más lo es en el campo de la literatura, donde el idioma actúa como primera y principal barrera, junto a la inteligencia del lector, en lo que se refiere a los elementos interpretativos. De ahí que quepa mirar con recelo, y sospechar, de todos aquellos generadores de opinión que, desde tribunas literales y metafóricas, han dominado el discurso y encumbrado y defenestrado obras mediando, por no emplear otro verbo, simpatías personales, códigos de reconocimiento mutuo (ligados al mantenimiento de un *statu quo* basado en los privilegios de clase), por no hablar de todos aquellos elementos que distorsionan, en un sentido u otro, el juicio de una obra: el estado de salud general o el estado de ánimo particular del receptor. Ello en un contexto anterior al de esta «dictadura de las masas», evolución sofisticada —y mucho más pretenciosa— del «fenómeno fan» que se ha dado gracias a la democratización y equiparación, al menos aparente, de la opinión en las redes sociales.

Este hecho, que respalda una visión escéptica del asunto sin llegar a invalidar las nociones de genio o creador y una cierta objetivación, aunque sea en forma de consensos y estándares «universales», bien podría desanimarnos a seguir adelante con la tesis. ¿Cómo continuar si los datos recabados a lo largo de siglos de escritura, crítica y, finalmente, literatura en su versión académica e institucional, vienen viciados por cuestiones tan variopintas como el gusto o la moda del momento o, peor, el empleo torticero de la palabra que concede o desacredita méritos y otorga o retira asientos en el parnaso?

Sin embargo, y por fortuna, quien ha leído, con independencia de lo intoxicado que pueda estar de los prejuicios o el veneno de las modas, sabe reconocer en ciertas obras un estilo, una determinada forma de narrar o de conducirnos por el espacio-tiempo a través de las descripciones, aunque no sepa afirmar de qué se trata. Quizá el talento está en la capacidad de atrapar, traspasando el papel, en conseguir que el lector goce y padezca como lo hacen los personajes, tal y como indica Gore Vidal hablando de la prosa de William Golding: «Su obra es tremendamente vívida, te atrapa por completo línea tras línea. En la construcción de la torre ves la iglesia que se está construyendo, hueles el polvo, asistes a todos esos episodios que solo existen en tu imaginación. Muy pocos escritores tienen ese poder. Cuando el sacerdote revela sus llagas, las ves, sientes el dolor. No sé cómo lo hace» (Belmonte et al., 2020, p.952).

Nuevamente nos servimos de este «no sé» para conducirnos por los dominios de la duda. Una duda que se eleva a negación, a un posicionamiento contrario a la existencia del talento o don literario, en figuras como las de Cristina Rivera Garza, quien, en numerosas ocasiones, como en este artículo a propósito de la reedición de *La cresta de Ilión* (2002), se ha pronunciado en contra de la existencia de estas cualidades extraordinarias que considera derramadas de un modo convencional y voluntario sobre la sociedad, «siempre, curiosamente —nótese la ironía— sobre hombres de raza blanca que abordan temas desde el propio orden de cosas, *comme il faut*» (Rivera en Basciani, A., 2020).

No parece sencillo discernir hasta qué punto es objetivable la genialidad literaria, hasta qué punto debe conmovernos una obra o cuántos párrafos deben dejarnos desmayados al final de una lectura. No es fácil determinar dónde reside la admiración por el artista, si es un asunto relacionado con su imaginación o más bien

con su capacidad para trasladar el pensamiento a la página con un estilo único que parece más bien cantado. Es más, puede que haya un conflicto a la hora de determinar quién cuenta, y quién no, con este talento, pero es peor aún el que se dirime a la hora de repartir esa capacidad crítica, acompañada de honestidad intelectual, que debe asistir a todo buen juicio sobre dicho talento.

En ningún caso nos convencen los intentos por clasificar, categorizar y objetivar la cuestión, sin ir más lejos los llevados a cabo por el catedrático Jesús González Maestro¹³, quien hace equivaler talento e innovación, la genialidad con la capacidad de crear algo novedoso. «La genialidad aportará un racionalismo inédito», dice y, sin embargo, nosotros creemos que fórmulas como el apropiacionismo o el plagio creativo, lejos de tener que caer, necesariamente, en lo cutre o kitsch, también pueden ser empleadas de un modo genial, aunque queden fuera de este enfoque que prepondera, por encima de cualquier otro factor, la originalidad. De hecho, podemos afirmar el carácter único de cada obra de arte de la mano de las siguientes palabras de Joseph Brodsky: «Lo que me gusta de Venecia, aparte de su belleza, es la decadencia, la belleza de la decadencia. Es algo irrepetible. Como dijo Dante: “Una de las principales características de una obra de arte es que es imposible de repetir”» (Brodsky, 2010, p.27).

Una puesta en valor de la imitación es la que recoge Richard Cohen citando palabras de Oliver Goldsmith a propósito de Lawrence Sterne y su obra *Tristram Shandy* (1759): «en los escritos de Sterne queda patente que él, cuya forma y estilo fueron tanto tiempo tomados por originales, fue, de hecho, el plagiador más resuelto de los que copiaron a sus predecesores para adornar sus propias páginas. Por otra parte, debe admitirse que Sterne selecciona los materiales de su mosaico con una habilidad tal, los coloca con tanto acierto y los pule con tal maestría que, en la mayoría de los casos, estamos dispuestos a perdonarle la falta de originalidad habida cuenta del exquisito talento con el que los materiales prestados cobran nueva forma» (Cohen, 2018, p.77). Sí estamos de acuerdo, en cambio, con Jesús González Maestro cuando

13 Teoría del genio: explicación y justificación de la genialidad en el arte y la literatura. <https://www.youtube.com/watch?v=Qd1sQNBmM4k> En ella, el catedrático González Maestro clasifica únicamente como geniales aquellas obras que impliquen un uso nuevo de técnicas nuevas para su construcción.

define el genio (el talento) como una potencia humana no enseñable, algo de lo que ni siquiera el autor dispone a discreción, aunque quizá sea demasiado tajante al afirmar que «el genio literario es necesariamente un autodidacta» y que la obra literaria desborda, en todo caso, lo recogido por la teoría literaria¹⁴.

Y es que, finalmente, tal y como nos explica una vez más el profesor Lledó, nos encontramos con un último inconveniente para establecer juicios: la intimidad del acto mismo de la escritura y también de su producto final: el texto. Pues bien, suscribimos la teoría que afirma que, de este «juego de intimidades», no parece posible llegar a conclusiones universalmente válidas: «Tal vez, de todos los objetos del mundo que al hombre aparecen o que el hombre crea, sea el texto, la escritura, aquel que expresa con más intensidad el sentido fenoménico de la realidad. Porque el texto “no es lo que es”. Su ser, incluso el *factum* de la escritura, es eminentemente especulativo. No es preciso recurrir a problemas psicológicos o neurológicos para aproximarse al hecho de la reflexión, de la especulación. Producto de esa especulación, reflejo de la intimidad, la escritura, como la voz, son los únicos objetos “realmente especulativos”. Su ser no es su existir. Su ser no se resiste a la creación de un sujeto que elabora, transmuta, cambia el supremo y distante orden especulativo de la lengua» (Lledó, 2011).

2.1.5. La infabilidad y la inexistencia de pruebas concluyentes

Dice Stephen King que, a diferencia de otros artistas o artesanos, «los narradores no tenemos una idea muy clara de lo que hacemos. Cuando es bueno no solemos saber por qué y cuando es malo, tampoco» (King, p. 12). Esto es, ni siquiera el creador es capaz de poner en palabras o hacer un recorrido lógico y certero sobre lo sucedido en el interior de su mente, ninguna radiografía puede determinar lo sucedido, la clave que define al genio. En esta línea, Patricia Highsmith recoge las siguientes palabras a propósito del arte de la danza: «es una curiosa combinación de habilidad, intuición y, debo decirlo, crueldad... Y de un hermoso elemento intangible llamado fe. Si no tenéis esa magia, podéis hacer una cosa hermosa, podéis hacer treinta y dos *fouettés*,

14 Introducción a Juan Rulfo: ¿en qué consiste la genialidad de una obra como Pedro Páramo? En <https://www.youtube.com/watch?v=77fbAfWqlZw>.

y no pasará nada. Creo que esta cosa es algo innato. Es algo que puedes sacar de la gente, pero no infundírselo, no se puede enseñar» (Highsmith, p.14).

De vuelta a la literatura y a su expresión, las siguientes palabras del maestro Don Emilio Lledó: «para llegar al significado, el lector tendría que situarse en los momentos previos de la, tal vez, larga gestación que ha llegado a reposar en unas determinadas proposiciones. Pero la recuperación de ese proceso es imposible. De él, de la mente del autor, no queda más que la letra, el lenguaje que, finalmente, alcanzó la expresión» (Lledó Iñigo, 2011, p.87). Ni siquiera el autor mismo, aunque viviera, podría reconstruir esos pasos fugaces de la conciencia que elabora su pensamiento apoyándose, para ello, en el lenguaje natural. No hay una experiencia creadora o, al menos, no queda rastro de una conciencia creadora que defina sus características y naturaleza.

Parece, por lo tanto, que el de la escritura es un proceso no recuperable. Desgraciadamente para muchos, la obra literaria no es un palimpsesto del que puedan rescatarse los bocetos iniciales, aun cuando haya sido realizada en fases claramente distinguibles, aun cuando puedan reconocerse ensayos y diferentes intentos unidos a denodados esfuerzos de corrección. No hay palabras, ni argumentos, para explicar qué sucede antes de que la palabra se plasme en el procesador de textos, no hay manual de instrucciones que pueda decirnos, por ejemplo, cómo se sintetizan la memoria, la experiencia y la imaginación en un discurso. Ello aunque pudiéramos hacer arqueología y avanzar por los bocetos como lo hacen los excavadores por los estratos de un yacimiento, pues aspectos como la toma de decisiones sobre la trama o la selección de las palabras, también, en definitiva, todo lo referente al estilo, no son susceptibles de ser analizados cronológicamente, ni siquiera como agregación o sustitución de elementos.

Y si el proceso no puede ser reconstruido y explicado, parece imposible que pueda ser transmitido y enseñado en ausencia de comprensión y definición. Luego, si no ha sido posible «hacer ciencia» con el conocimiento relacionado con la escritura, nos vemos abocados a especular a raíz de los resultados, de los contenidos expresados en las obras literarias, con el riesgo de ensalzamiento y canonización por motivos diferentes a la maestría en el uso del lenguaje o la capacidad para emocionar de sus

tramas, por todas aquellas cuestiones que ya mencionamos sobre las normas no escritas que rigen la institución literaria, el mundo del arte.

2.2. El talento innato. Características y componentes

El mero hecho de resaltar las dificultades para su definición y delimitación dejan clara la existencia, prácticamente incontestable, del talento. Otra prueba de ello es su ubicuidad en las mentes y declaraciones de los grandes pensadores y literatos de todos los tiempos, quienes señalan su cualidad esencialmente humana, creadora y gradual. No en vano, Ernesto Sabato nos regala este pasaje en el que la palabra talento viene a encerrar todos los secretos insondables del alma y la inteligencia, distinguiéndolo de otras cualidades —que serían, en todo caso, mediales— como la sensibilidad o la imaginación y advirtiéndole que su posesión no es un derecho divino, sino un don que asiste a unos pocos. «Como dice Whitehead, la naturaleza es una triste cosa, sin colores ni sonidos ni fragancias: todos esos atributos son puramente humanos. Radical e inevitablemente (pero, ¿por qué evitarlo?), nuestra visión del mundo es subjetiva, y cada uno de nosotros está creando colores y músicas, groseros o delicados, complejos o simples, según nuestra sensibilidad, nuestra imaginación y nuestro talento» (Sabato, 2002, p.104).

Lo que parece claro es que no podemos confundir talento con habilidad. Por exclusión, dentro del talento entraría todo aquello que no es posible adquirir por la vía de la práctica deliberada, lo que, siguiendo la distinción dual de que nos hemos servido para estructurar esta tesis, situaremos en el campo del oficio, en aquello que la escritura tiene de artesanía del lenguaje y composición, y que abarcaría tanto el conocimiento tácito, adquirido por imitación, como el conocimiento reflexivo, basado en la autocrítica y la corrección y que supondría, por ejemplo, la superación de paradigmas, siguiendo la teoría expresada por Richard Sennett en su obra *El artesano* (1997).

Otra de las cuestiones a resolver, o sobre las cuales debatir, es su relación con la condición moral, esto es, si es *conditio sine qua non* que venga acompañado de virtuosismo o bonhomía, algo que personalmente descarto, pues uno puede tener talento, incluso, para el crimen, siendo este un hecho socialmente reprobable y

castigado. De las siguientes páginas de Poe extraemos, entre esta velada crítica a la ética personal del dramaturgo helénico Eurípides, parecidas conclusiones. «Ardientes admiradores de la Literatura Helénica como somos, aún no sentimos pasión por Eurípides. Verdaderamente grande cuando se lo compara con muchos de los modernos, ocupa un puesto inconmensurablemente inferior a sus predecesores inmediatos. “Es admirable”, dice un crítico alemán, “donde el tema exige principalmente emoción y no requiere la exhibición de cualidades más altas; y lo es todavía más cuando se unen el pathos y la belleza moral”. Pocas de sus piezas carecen de pasajes particulares de la más abrumadora belleza. Lejos está de mí negar que poseyó el más portentoso talento: solo he afirmado que ese talento no se hallaba unido en la austeridad del principio moral». (Poe, 2018, p.104).

Otra cosa bien distinta es banalizar, o minimizar, el poder del lenguaje y la escritura para acceder a la verdad y el conocimiento, por más que desde la antigüedad clásica se haya perpetuado la distinción entre palabra poética y filosófica contra la que pensadores contemporáneos de la altura de Walter Benjamin, Michael Foucault o Giorgio Agamben han venido luchando. Sin embargo, no es esta una tesis que quiera ahondar en la verdadera naturaleza del arte y su autonomía respecto a conceptos como la verdad o el poder. En cualquier caso, si en un campo se circunscribe esta modesta reflexión sobre el talento literario, y su potencial para ser enseñado, es el de la Estética, y si una concepción orbita en torno a esta investigación es el de la certeza o conciencia de su inutilidad, pues en todo caso, en la línea del pensador Nuccio Ordine, defendemos lo que la escritura tiene de gozo, de acto exento de finalidad precisa.

Donde sí parece haber un consenso unánime es en la existencia de diferentes talentos. Almudena grandes habla de talento específico para la escritura «ni más ni menos que para cualquier otro oficio» (Roma, 2003, p.124). Más allá de esta expresión va Walter Besant, ideólogo de uno de los primeros libros sobre el arte de la creación literaria, quien sí lo diferencia del talento que acompaña al resto de artes, al considerar la literatura, la escritura, como una actividad «tan alejada de las artes técnicas que ninguna ley o regla puede enseñarla a aquellos que no han sido dotados de los talentos naturales y necesarios» (Besant et al., 2006).

A riesgo de caer en una artificiosidad poco compatible con la complejidad propia de su definición, en aras de poder imaginar y dotar de una consistencia más o menos aprehensible a este concepto por definición etéreo —y por definición indefinible—, vamos a proceder con el intento de enumerar y definir toda una serie de elementos que participan en la noción más comúnmente aceptada de talento, bien por separado, bien (lo más probable) de un modo interconectado. Estos rasgos o elementos que componen el mencionado talento van a lindar, de un modo inseparable, con aquellos otros relacionados con el carácter y la determinación, en los que nos detendremos en el siguiente capítulo, aunque aquí, al menos a priori, sí vemos clara la influencia del contexto sociológico y la posibilidad de un entrenamiento bien planificado y disciplinado para su adquisición y maestría, algo que no parece tan obvio, y que discutiremos con cierta profundidad, cuando nos centremos en los elementos más ligados a ese talento innato, natural, indefinible, del que venimos hablando en las últimas páginas.

En el discurso sobre todos estos componentes no pretendemos ser demasiado exhaustivos, no es esta una tesis sobre el talento, ni tampoco demasiado concretos, pues, en todo caso, lo que nos interesa es la relación de estos con la capacidad de los escritores para componer obras «geniales». Es decir, aunque podamos incluir cláusulas generales sobre dichas facultades, nos va a interesar más comprender su papel y el modo en el que se relacionan con el arte de la escritura.

2.2.1. La memoria

La memoria ejercitada en forma determinada es el don natural del genio poético.

(Stephen Spender)¹⁵

Es curioso: si una función tuvo la escritura en sus orígenes fue la de suplir el déficit de capacidad de almacenamiento del que adolecía el cerebro humano. Tal y como señala Yuval Noah Harari en su obra *Sapiens* (2011), el cerebro humano no podía dar respuesta por sí solo al aluvión de información que requería gobernar sociedades cada

¹⁵ En (Spender en Gardner, 2011, p.75).

vez mayores y complejas. Nunca, por ejemplo, se adaptó a almacenar y procesar números.

De hecho, uno de los primeros objetivos de los sistemas de escritura fue dejar registro de datos matemáticos, principalmente contables, pero, al mismo tiempo, fueron básicos también para sustentar, justificar, legitimar y explicar el poder de los gobernantes a través de leyes y sesudas elaboraciones doctrinales, perfilando, de esta manera, sistemas de organización social y política que, obviamente, por la falta de referentes previos, no podían ser sino imaginados y ficticios. En tablas e inscripciones en el terreno dejaron por escrito fórmulas a través de las cuales rescatar información, aunque claro, para ello fue necesario que los cerebros de contables y amanuenses empezaran a funcionar como archivadores. Es curioso, y paradójico, tal y como subraya Harari, el modo en el que «la asociación libre y el pensamiento holístico han dado paso a la compartimentalización y la burocracia» (Harari, 2013, p.149).

El riesgo de que la evolución del lenguaje matemático, presente en toda la lógica algorítmica que controla los procesos y mediatiza la toma de decisiones en la actualidad, convierta a sus creadores en sus criados, es tan real como atractivo desde el punto de vista de la misma ficción que alimenta, con tramas de este tipo, visiones de cariz apocalíptico. Existe un doble juego, por lo tanto, en el que la memoria ocupa un papel protagonista pues, si en sus debilidades se basó el nacimiento de la escritura, en su potencial (lógico, irracional, asociativo, caótico) radica, en gran medida, la genialidad de las narraciones y, tal vez, en un futuro no muy lejano, su propia aniquilación.

Más allá de este sucinto planteamiento inicial en clave histórica y evolutiva, en la búsqueda de una suerte de definición que nos permita intentar abarcarla y acercarla, al mismo tiempo, al campo de la escritura creativa, me sirvo de esta “no definición” para encabezar el tema: «la memoria es algo que aún no podemos explicar en profundidad ni definir con exactitud. Si bien conocemos algunos aspectos y factores que conjuntamente actúan e interceden por ella, la memoria es todo aquello que dejamos afuera de cualquier razonamiento»¹⁶. Además, para añadir dificultad, ya

16 En: <https://elasfaltogolpeandoalalluvia.wordpress.com/2012/11/23/ensayo-sobre-la-memoria/>.

Aristóteles señalaba en su *Metafísica*, cómo es muy difícil discernir entre sensación, memoria y experiencia (él añadía un cuarto nivel, el del conocimiento).

Urge, por lo tanto, plantear una retirada a tiempo de este frondoso y enmarañado bosque de definiciones y discusiones científicas y semánticas más propias de neurólogos y psicólogos. Urge, decía, plantear una retirada y adentrarnos en el modo en el que la escritura se sirve de la memoria, tratando, esto sí, de dar una respuesta que vaya más allá de los planteamientos personales y meramente intuitivos de los literatos o sus críticos, escapando del «me parece» y avanzando a un «pienso que», probablemente tan especulativo como el anterior, pero adornado con argumentos de otros campos y disciplinas que harán, en todo caso, más verosímil la ficción que representa este apartado dentro del conjunto de la tesis (otra ficción).

«A menudo, lo primero es un recuerdo muy vívido, generalmente una imagen visual que parece posible expresar en el lenguaje escrito, concentrado en una forma que todavía no es más que un tenue esbozo, nada clara... que está por descubrir» (Belmonte et al., 2020, p.1128), nos dice Stephen Spender hablando de su propio proceso creativo. Un recuerdo muchas veces no buscado, fruto, en la mayor parte de las ocasiones, de un proceder aleatorio y, en todo caso, desenfocado de la tarea de la escritura. «Lo que recuerdo lo recuerdo, que no es lo mismo, ni mucho menos, que recordar lo que te gustaría recordar» (Belmonte et al., 2020, p.956), matizaba Gore Vidal en esta misma línea, recalcando el carácter elusivo del recuerdo, el procedimiento inconsciente de la memoria.

En esta línea, me he decidido a traer algunas conclusiones que, sin visos de ser definitivas, pueden ayudarnos a comprender la intervención de la memoria en el acto de la escritura. Al parecer, tenemos una memoria doble; por llamarlo de alguna manera, tenemos una memoria activa, que es de la que nos servimos en cualquier circunstancia práctica y otra pasiva, que nos entrega lo que quiere y sobre la cual no tenemos ninguna clase de control¹⁷, que es la que, a ojos de este ignorante investigador, parece intervenir en los procesos de creación.

17 Conclusiones alcanzadas tras la lectura de Diane Ackerman: *Magia y misterio de la mente: la maravillosa alquimia del cerebro* (2005) pp. 95-97 y 110.
En: <https://www.mheducation.es/bcv/guide/capitulo/8448180607.pdf>.

También es interesante rescatar lo que hemos podido saber sobre el modo en el que construimos y renovamos nuestra representación del mundo, esto es, a partir de tres procesos fundamentales: la percepción, el aprendizaje y la memoria. De un modo muy simple, el aprendizaje consistiría en asimilar datos a partir de la experiencia y la memoria, por su parte, en la retención y evocación (activa o pasiva) de esos conocimientos. Sin embargo, es muy posible que estas afirmaciones pequen de ingenuidad, cuando no insulten al sentido científico, dentro de unos años, toda vez los neurólogos logren avances significativos sobre los mecanismos que convierten la actividad bioquímica de las neuronas en emociones, recuerdos o pensamientos, un campo apasionante cuyos progresos pueden aproximarnos a la idea que ya lanzara en su momento el mencionado Noah Harari, de evolucionar definitivamente de *Homo sapiens* a *Homo deus*, de hombres a dioses¹⁸.

Interesante, al menos desde aquello que nos concierne, es la distinción (y una posible correlación o funcionamiento coordinado y conjunto) entre la memoria episódica (autobiográfica, que conserva momentos y también circunstancias de aprendizaje) y la semántica, que se separa de dichas circunstancias y nos permite acceder al conocimiento del lenguaje y del mundo (a través del lenguaje). Esta, a su vez, se basa en un conocimiento cultural previo (hechos, ideas, conceptos, reglas) que es el que tiñe de prejuicios y sesgos nuestra aproximación a la realidad, algo que va a tener mucho que ver con la concepción e interpretación de las obras literarias y que bien puede explicar la existencia de corrientes, modas o teorías universalmente aceptadas en torno a las mismas, generalmente viciadas de sesgos cognitivos como el de confirmación, el de autoridad o el de tribalismo. Esto, echando mano de la hipérbole para exagerar los efectos perniciosos de los cánones, desembocaría en una memoria colectiva común, en un imaginario colectivo de una falta de variedad tal que, no solo tendríamos a escritores escribiendo la misma novela de diferente forma durante toda su carrera, sino a todo un ejército de escritores escribiendo la misma novela durante un sinfín de generaciones.

Igualmente provocadora es la idea de que un exceso de memoria pueda coartar el ejercicio creativo. Por ello se distingue entre memoria a corto plazo y memoria a

¹⁸ En la obra *Homo deus: Breve historia del mañana* (2015).

largo plazo y se habla de una molécula que tiene por función bloquear la transferencia de información entre ambas para evitar «un exceso de basura que enterraría toda la creatividad de la mente». Tal y como afirma Erik Kandel¹⁹, «probablemente la flexibilidad del pensamiento se ve limitada por un exceso de información» (Kandel en Soldevila, 2003). No estamos seguros de que sea exactamente lo mismo que aseguraba Gore Vidal en la siguiente afirmación —«una parte de la sabiduría de Tennessee Williams procede de no leer nada» (Belmonte et al., 2020, p.955)—, pero creo que tanto el científico como el literato, por la vía de la investigación, el primero, y por la de la sospecha, el segundo, han llegado a una conclusión similar.

Pablo Lomelí, que se califica a sí mismo como entrenador del aprendizaje, en la conferencia titulada *El arte de activar tu memoria* (TEDx, 2017), habla de la necesidad de mezclar la emoción, que invita a la atención, con la memoria. Al mismo tiempo, señala la correlación existente entre la generación de dopamina y los procesos mentales relacionadas con esta facultad. Por otra parte, lo que es de suma importancia en los procesos creativos o generadores de ideas, recalca que procesamos la información visual de un modo mucho más rápido, entre otros motivos por la existencia de un círculo de la lógica que implica que necesitamos generar asociaciones sobre aquellos aspectos que queremos recordar. Pues bien, estas asociaciones surgen de un modo mucho más natural y automático (con los peligros que ello supone) cuando se producen entre ideas (recuerdos, emociones) e imágenes.

En fin, tal vez podamos resumir la importancia de la memoria como facultad inherente al ser humano, pero también como cualidad imprescindible de todo escritor, parafraseando una de las ideas que el psiquiatra Luis Rojas Marcos expone en su obra *Eres tu memoria* (2011), al referirse a ella como un pilar básico de nuestra historia en la medida que nos ayuda a definir quiénes somos y en cuanto que garante de ese sentido de continuidad que nos permite estar seguros, al despertarnos cada mañana, de que somos la misma persona que se fue a dormir la noche anterior (Rojas Marcos, 2012, p.131).

19 Eric Richard Kandel es un científico estadounidense, especialista en Neurociencia y Neurofisiología, que fue premiado en el año 2000 con el Premio Nobel por su estudio sobre la aplysia, una especie de caracol marino que tiene unos mecanismos neuronales semejantes a los humanos.

Todos, en diferente medida, somos autores de nuestra propia historia, damos explicaciones a todo aquello que no las tiene, reconstruimos recuerdos con el fin de minimizar incongruencias o contradicciones que nos confunden o dañan. Todos somos nuestros propios autobiógrafos, nos declaramos o no autores de ficción. Tal es el papel de la memoria en la escritura, aunque sea como cualidad pasiva, que participa sin presentarse, que está sin estar, pero está.

Centrándonos en la relación de la memoria con la escritura, resulta de interés comprobar la relación que esta guarda con otras de las facultades que vamos a estudiar en conexión con el talento, como la experiencia, la imaginación o el uso virtuoso del lenguaje (aunque discutiremos si este es más una consecuencia del oficio y la práctica que del genio). Parece evidente su íntima fusión, precisamente, con este último, pues gran parte de la información es codificada, almacenada, transportada y expresada en palabras, lo que no quiere decir que el lenguaje determine el pensamiento, una cuestión espinosa y un debate en el que me siento incapacitado para participar. Tampoco es esta la cuestión, aunque me parece evidente que una mayor evolución en el empleo de un idioma puede permitir la decodificación de una mayor cantidad de información y puede ayudar, a su vez, a que esta quede mejor almacenada. Lo dijo Ortega, citado por José Antonio Marina, «para tener mucha imaginación hay que tener muy buena memoria» (Marina & Válgoma, 2015, p.18).

Es de sumo interés, a nuestro juicio, el concepto que alumbra Emilio Lledó, *hermenéutica biográfica*, pues será esta capacidad de interpretación del pasado la que determine lo que somos y lo que hemos hecho con nuestro ser. Y este ser, el autor, va a terminar, de un modo u otro, reflejado en su obra, porque esta no puede ser otra cosa que la trasposición de su pensamiento (Lledó Iñigo, 2011, p.38). Y no hay paradoja o contradicción entre el recuerdo y la invención, tal y como nos sugiere Gerard de Nerval en la siguiente cita (Nerval en Comellas, 2001, p.1): «inventar, en el fondo, es recordar».

Acude a nuestro encuentro una preciosa cita de Valle-Inclán en la que queda patente su concepción de la memoria como principio activo de la creación. «En nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca están como los

ojos las aprenden, sino como adecuaciones al recuerdo. [...] El recuerdo da a las imágenes la intensidad y la definición de unidades al modo de una visión cíclica. El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes, y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura, [...] Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos [...] todas acendran su belleza en los cristales del recuerdo, cuando se obra la metamorfosis de los sentidos en la visión interior del alma [...] Todo el saber es un recuerdo» (Roma, 2003, p.50).

En esta misma línea se expresa el poeta Antonio Colinas, en un capítulo redactado *ad hoc* para el Centro Virtual Cervantes «De la misma manera que cuando, últimamente, en España, al hablar de la tan llevada y traída “poesía de la experiencia”, el poeta José Hierro nos ha recordado que, en puridad, toda auténtica poesía brota de la experiencia —de la experiencia de vivir y de la experiencia de escribir (añadiría yo de la experiencia de leer)— así también, ante el tema que hoy nos hemos propuesto — literatura o, en particular, poesía de la memoria—, también podríamos afirmar de manera categórica que, en esencia, toda literatura que se hace es literatura de la memoria» (Colinas, 2004, p.1).

La memoria, la experiencia grabada, reposada y, tal vez, reflexionada, es el primer agente de la inspiración. Ello dejando al margen la memoria textual, aquella que puede conducir a la *imitatio* o plagio creativo, que inaugura una práctica literaria de aprendizaje por estudio y reproducción de los autores más brillantes de cuantos les habían precedido. Y ni siquiera estas técnicas son las propias de un copista y aquí, nuevamente, la memoria vuelve a jugar un papel primordial separando los torpes intentos de calcar de aquellos otros de verdadero valor literario. Lo explica Arturo Pérez Reverte en una de sus columnas, titulada «La entrevista como aventura». «Lo que pasa es que hay que saber dónde buscar y hay que saber utilizar esos conocimientos. Y no tiene nada que ver con copiar. Cuando leo a Conrad para recordar una descripción del ruido del mar, me quedo con ese ruido, me voy a mi mesa y pienso en él. Luego puedo escribir mi propio ruido, mi propia percepción. Eso es muy divertido. Los libros de mi biblioteca están vivos. Los consulto constantemente» (Reverte, 1996).

Y así hasta centenares de ejemplos en los que autores consagrados han reconocido a la memoria como facultad esencial, y primordial, del acto de creación

literaria, aunque me quedo con las siguientes palabras de Rainer Maria Rilke para cerrar esta sucesión de argumentos de autoridad. Decía así el escritor alemán²⁰:

Para escribir un solo verso, hay que haber visto muchas ciudades, muchos hombres y muchas cosas; hay que conocer a los animales, hay que haber sentido el vuelo de los pájaros y saber qué movimientos hacen las flores al abrirse por la mañana. Hay que tener recuerdo de muchas noches de amor, todas distintas, de gritos de mujer con dolores de parto y de parturientas, ligeras, blandas, dormidas, volviéndose a cerrar. Tampoco basta con tener recuerdos. Hay que saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la inmensa paciencia de esperar a que vuelvan. Pues no sirven los recuerdos. Tienen que convertirse en sangre, mirada, gesto, y cuando ya no tienen nombre, ni se distinguen de nosotros, entonces puede suceder que, en un momento dado, brote de ellos la primera palabra de un verso.

Sin embargo, antes de analizar el resto de las cualidades que integran y definen el talento creativo o literario, quisiera analizar brevemente, poco más que citar, tres ejemplos paradigmáticos del empleo de la memoria y su plasmación en una obra literaria como herramienta, en sí misma, de creación artística o elemento de reflexión que configura y da sentido a la trama. Más allá de aquellos géneros que explotan esta facultad como técnica narrativa (memorias, autobiografía, autoficción, crónica en primera persona...), otros, como la novela —y no necesariamente la novela histórica— también pueden servirse de la capacidad de almacenar y evocar recuerdos como fuente u origen del proceso de creación, pero también como leitmotiv de una historia, lo que conduce al lector hacia una reflexión, más o menos consciente, sobre las características, potencial y límites de la memoria misma.

Algunas obras, como la icónica *Cien años de soledad* (1967) o, también, por ejemplo, *Doctor Zhivago* (1957), cruzan deliberadamente los planos de la memoria colectiva y la individual jugando, casi a placer, con ambas al echar mano de espacios ficticios (Macondo) o ficcionalizados (Varykino), con los destinos de los hombres en el marco de la gran historia. En ambos casos, se juega con una máxima que conviene

20 <https://www.mheducation.es/bcv/guide/capitulo/8448180607.pdf>.

tener en cuenta como clave de lectura: «el hecho de que lo rememorado concuerde con la verdad de lo ocurrido en el pasado sería secundario, o irrelevante, para una escenificación de la memoria colectiva» (Villa, 2006, p.15). Narrar la memoria, individual o colectiva, supone representar y escenificar, de ahí que se hable de rememorar o recrear y de que la memoria deba convivir, forzosamente, con cualidades sobre las que nos detendremos más adelante, como la imaginación o la capacidad de inventiva. En ningún caso, que una obra esté basada en la memoria, colectiva, familiar o individual, impide seguir hablando de literatura.

Por este hecho, me interesan especialmente los casos de *Pálida luz en las colinas* (1982), de Kazuo Iziguro, y *Trilogía de la ocupación* (1981), de Patrick Modiano, pues ambas están ambientadas en períodos que los autores no vivenciaron en primera persona, pero sobre los que han tenido un conocimiento ciertamente íntimo, en las mesas familiares, a través de los recuerdos que adornaban las estanterías de las viviendas de su infancia o al empaparse del subconsciente colectivo que los envolvía, y no únicamente a través del análisis de fuentes históricas. Es decir, ambas novelas se sitúan en espacios a los que los autores accedieron interpretando las memorias de los otros, manifestadas en muchas ocasiones en forma de silencios o llantos en la madrugada. Es decir, ambos escritores ejercitaron, con la creación de estas dos novelas, un talento superior al que supone echar mano de la memoria de lo visto o vivido.

No quisiera despedir este epígrafe sin mencionar el ejercicio consciente de memoria y escritura llevado a cabo por Georges Perec en su obra *Me acuerdo* (1978). En ella, el autor hace un esfuerzo por racionalizar y contarnos el porqué de esos pasajes, tratando de universalizar la experiencia de un solo individuo. Sin embargo, como suele suceder, sus propias explicaciones no son sino racionalizaciones a posteriori, ficciones sobre la propia ficción, inexplicable, al menos desde el campo de las humanidades, de la función almacenadora y evocadora del cerebro.

Queda claro, pues, que este análisis no aborda la memoria como tema, esta es otra cuestión, sino la memoria como instrumento al servicio de la narración, como sutil mecanismo de ficción que trae, más bien arrastra, el pasado al presente y cuyo empleo inconsciente distingue y diferencia, seguro, a unos y otros escritores.

2.2.2. La experiencia

Hay géneros, o subgéneros, como la novela autoexploratoria, que giran básicamente en torno a la manifestación, asimilación y comprensión de la experiencia en primera persona. Stephen Spender, por ejemplo, habla de la autobiografía como de un género ensimismado en el que el escritor se convierte en su propio material y desea volver a utilizarlo (utilizarse) una y otra vez (Belmonte et al., 2020, p.1124). Llevan a sus últimas consecuencias la definición que Helena Beristaín incluye en su *Diccionario de retórica y poética* (1995), esto es, la ficción como discurso que evoca un universo de experiencia.

Hablar de la experiencia como facultad que integra el talento y que caracteriza, por lo tanto, a los grandes escritores, supone no alejarse demasiado del apartado anterior, pues existe entre la memoria y la experiencia un hilo de unión tan firme que nos es imposible separar este binomio. No en vano, Aristóteles ya apuntaba en su *Metafísica* que solo «gracias a la memoria se da en los hombres lo que se llama experiencia» (Aristóteles & Calvo Martínez, 2014. Libro primero - A- 980 a - 993 a).

Sin embargo, al mismo tiempo, estamos seguros de que la experiencia puede demostrar, sin dejar lugar a duda, gozar de una identidad propia que podríamos hallar en la fusión entre literatura y vida que se ha dado en tantos y tantos escritores. Esto, que podría conducirnos a valoraciones sobre la vocación, creo que entronca también con una forma de afrontar, encarar e interpretar la experiencia. «Yo soy literatura» (Matute en Comellas, 2001, p.2), afirmaba Ana María Matute, queriendo presentarse, ella misma, como materia prima de la escritura.

Tal y como sucedía con la memoria, Emilio Lledó nos recuerda que el texto es, cuanto menos, una reelaboración de la experiencia, una construcción de esta. «Partiendo de la simple pero exacta descripción de la experiencia que hace Kant podría aceptarse que el texto es una determinada forma de exterioridad. Como un objeto de lo real, el texto ofrece ya un primer nivel de experiencia. Pero el texto hace presente, además, una peculiar forma de elaboración. Una consciencia semejante a la nuestra produjo ese objeto, a través del cual experimentamos una nueva configuración y sentido de la alteridad. La alteridad de la naturaleza representa, sin embargo, a nuestra sensibilidad una estructura relativamente simple, cuyos elementos encuentran,

en la actividad de los sentidos que los captan, el único y exclusivo sustento de su humanidad. La naturaleza opera así en función del hombre, porque es este quien, en esa operación, construye significaciones, organiza experiencias y determina su propia praxis» (Lledó, 2011, p.19).

Se mezclan aquí numerosos conceptos, algunos procedentes de la psicología del aprendizaje, otros de la neurociencia y la neurolingüística. No hay aproximación ingenua y completamente natural, o desnuda, a la «realidad», sino un acercamiento basado en los diferentes elementos que definen la personalidad y la inteligencia del hombre, entre los que podemos incluir su sensibilidad, sus pasiones, sus deseos o sus frustraciones. Toda observación es subjetiva y va a estar basada, por ello, en la memoria almacenada de todas las experiencias pasadas, marcando un *continuum* muy complejo de categorizar y perfilar, tal vez porque no sea necesario.

El diferente uso de la experiencia marcará la posición del escritor frente a la vida y la literatura. Algunos, como John Updike, confiesan que la «novelación» es un «asunto turbio» (Cohen, 2018, p.79) para después, a lo largo de su carrera, desarrollar la idea de que el escritor debe dar el testimonio de la vida tal y como la entiende, sin elaborarla demasiado. Esta visión se opone a la expresada por el escritor portugués, José Saramago: «yo no aprovecho jamás lo que he vivido para llevarlo a un relato, a una novela, porque en el fondo creo que si tuviera que escribir una novela sobre hechos de mi vida no me parecería nada trascendente. [...] Siempre tengo en mente lo que decía un poeta portugués: “no cuentes tu vida”, es decir, no cuentes lo insignificante que es tu vida» (Roma, 2003, p.79).

De lo que no puede escapar, ni siquiera un autor consagrado como José Saramago, por más que se sirva de la alegoría y otras construcciones metafóricas en alguna de sus mejores obras, como *Ensayo de la ceguera* (1995), es del hecho de que la experiencia, como único modo de aproximación al mundo, contribuye a modificar el esquema de pensamiento, añade nuevos matices al filtro desde el que nos aproximamos a la realidad y, por lo tanto, moldea nuestro conocimiento y nuestra visión del mundo, que es la que, finalmente, permite crear mundos ficticios con suficiente poder y capacidad de seducción como para reunir espectadores en torno a ellos.

Lo que sí podemos llegar a convenir es que la experiencia no es nada en sí misma y, por lo tanto, tal vez deberíamos reformular el epígrafe de la siguiente manera: «capacidad para adquirir, administrar y expresar experiencias». Pero claro, especialmente en esta última cuestión, algunos podrían pensar que estamos desembarcando en los terrenos del oficio, del uso del lenguaje y la maestría en el manejo de las palabras. De nuevo, como sucedía con la memoria, quizá por tratarse de lo mismo en diferentes momentos de un solo eje cronológico, aunque podamos admitir diferentes grados de sensorialidad preverbal en casos muy particulares, la experiencia solo puede quedar traducida y materializada en palabras.

En cualquier caso, no deberíamos restarle valor a la experiencia en la medida en que no podemos negar que está en la base de cualquier proceso imaginativo o inventivo, tal y como apunta Juan Benet, al definirla como un conjunto de hechos psíquicos: «no existe la invención pura, la invención es recombinación. Solo podemos elaborar lo que tenemos. En la mente humana hay monstruos, leviatanes y quimeras; son hechos psíquicos. Los dragones son una de las verdades que nos definen. No tenemos otra manera de expresar esa verdad particular. Quienes niegan la existencia de los dragones, a menudo acaban devorados por ellos. Desde dentro» (Benet & Martín Gaité, 1999, p.359).

Dicho esto, a modo de resumen podríamos afirmar que, en lo relativo a este punto, lo que define el talento, en este caso de un escritor, es la calidad de su experiencia, con independencia de lo atractiva o determinante de la misma, sin importarnos si se trata de una experiencia cercana a la muerte, por ejemplo, o de la simple presencia de una molesta mosca posada en la nariz. Y tampoco nos importa, por el momento, el grado en que la ficción se ajusta al objeto referente.

Y, aunque más adelante nos adentraremos en las determinaciones sociológicas y en el diferente punto de partida de muchos escritores, en lo que se refiere a la atmósfera o ambiente literario del que participan y extraen la base sensorial y cognitiva de sus propias experiencias, en este epígrafe hemos querido centrarnos en la calidad del procesamiento. Así, será la sensibilidad, facultad de la que hablaremos a continuación, la que opere en conjunción con los sentidos para configurar, en el marco de ese suceso, el germen de una gran historia, el motor que impulse y acelere la creación de un producto literario: el nacimiento y asimilación de una experiencia

que será evocada por la memoria y transformada por la maestría técnica y el virtuosismo para hacer música con las palabras, es decir, allá donde se cruzan los caminos entre el genio y el currito, entre el artista y el artesano.

2.2.3. Mirada y sensibilidad

«Vamos, viejo, ven a pintar conmigo en el bosque los campos de patatas, ven, pues, a galopar conmigo detrás de la carreta y el pastor, vente conmigo a ver los fuegos, a tomar un baño de aire puro en la tempestad que sopla sobre la floresta. Ven a integrarte en el verde. Yo no conozco el porvenir, si hay que esperar un cambio o no, si tendremos viento favorable, pero en todo caso no puedo hablar de otra forma; no es en París, no es en América donde hay que buscar, todo es eternamente parecido. Cambia, en efecto, pero es en el campo donde hay que buscar» (Gogh & Goldstein, 2000, p.35). La mirada, como la experiencia y su construcción, es una tarea de selección y fragmentación. Observar es básicamente no observar, puesto que la mayor parte de elementos físicos situados potencialmente a nuestro alcance quedarán definitivamente fuera de él. Quizá, un hecho que diferencia a los grandes autores de los mediocres, o a los escritores de quienes no lo son, es el modo en el que se desapega, consciente o inconscientemente, de la existencia mecánica y automatizada con la que la mayor parte de nosotros vemos y vivimos, esto es, fijando la mirada en los carteles más luminosos, en las letras más grandes y llamativas, en los sonidos que se imponen en decibelios u ocupan más minutos en la radio más escuchada del momento.

En cuanto a la capacidad de observación, la escritora irlandesa Iris Murdoch se mostraba optimista en cuanto a las posibilidades de enseñanza/aprendizaje de la facultad de observación basándose en un método de registro y anotación de cualquier aspecto, por vulgar o cotidiano que sea. Y, sin embargo, continuaba afirmando lo siguiente, en una muestra de ironía que tal vez inaugure la distinción ontológica entre observación y mirada: «Yo estoy perfectamente segura de que la mayoría de los hombres nunca ve nada. He conocido a quienes han andado por todo el mundo sin ver nada: no, nada en absoluto. Emerson dice, muy ciertamente, que un viajero nunca se lleva nada de un lugar, excepto lo que ya llevaba consigo» (Murdoch, 2018, p. 29).

Además de una cuestión de selección, la mirada es también un asunto de perspectivas y es esencial, nuevamente, tal y como nos dice Gabriel Josipovici, recordar que «solo vemos un momento preciso desde un ángulo preciso, y que, si bien la visión pueda ser el objetivo final del pintor, esta no es una imagen de la vida, sino solo de un instante, de una experiencia concreta que forma parte de la vida» (Josipovici & Vitier, 2002, p.85). La importancia del punto de vista no radicará, únicamente, en su elección de cara al desarrollo de la novela, sino que es muy anterior, pues también será el punto de vista, digamos natural, el que determinará la escala de sentimientos, la moralidad, la sensibilidad de un autor y sus intereses. La visión del mundo, por utilizar una expresión grandilocuente y tan importante como para que Norman Mailer se desmarcara con la siguiente afirmación: «Forster tenía una visión desarrollada del mundo; pero yo no. Leyéndolo sentí que nunca sería capaz de escribir en tercera persona hasta que desarrollara una visión coherente de la vida» (Mailer, 2012, p.190).

Esta mirada va más allá de la naturaleza o los paisajes, y puede determinar también el modo en el que leemos, un modo que, a su vez, nos conducirá a experimentar y recordar diferentes pasajes y, por lo tanto, a escribir de una manera particular y seguramente única. La mirada participa y elabora lo que llamamos gusto, estético o literario, una cualidad que Poe situó, en las palabras aquí citadas, por encima del ingenio: «si tiene gusto, debo añadir, desde luego tendrá ingenio, y mi irrespetuosa referencia a esa cualidad no pretende implicar que sea inútil en la ficción. Pero tan solo es una ayuda secundaria; la primera es una capacidad de recibir impresiones directas» (Poe, 2018, p.107).

Desconozco cuál es el germen de esas miradas oblicuas, de esas visiones un tanto excéntricas que desembocan en obras tan geniales como las de, por ejemplo, se me ocurre, Nicanor Parra o Italo Calvino. Puede que sea en este campo, el de la percepción en sentido amplio (experiencia, mirada, sensaciones), donde pueda citarse el efecto que determinadas drogas como el LSD, especialmente extendida entre los artistas gráficos, jugaba en ese talento para ver, almacenar, recordar y traducir pasajes, incluso pasajes psicodélicos. Es muy probable que la mayor parte de ellos, pienso en los representantes, por ejemplo, de la generación *beat*, ya dispusieran de una sensibilidad especialmente aguda tanto para percibir sensaciones como para emocionarse ante la belleza o también para reconocer determinados valores asociados

a la compasión, y que esta sensibilidad los predispusiera favorablemente, en un contexto también propicio, a alcanzar ese estado tan elevado de percepción.

Ni mucho menos abandero la causa de la sensibilidad en la producción artística, pues creo que no es esto de lo que hablamos por más que, como veremos más adelante, dentro de las estrategias narrativas o finalidades de lo escrito, dentro del apartado dedicado al oficio del autor, una de sus luchas deba ser la invocación de una emoción en el lector, la que sea. Pero no, temo la identificación de lo sensible con lo sensiblero, la apelación al sentimiento común y colectivo, algo que muchas veces desemboca en el uso premeditado de menores, de mascotas, de dramas cotidianos en la búsqueda de la empatía con el lector. Y no, no se trata de eso, por sensibilidad me refiero a esa capacidad que tienen los artistas más destacados para detectar lo que nadie más detecta, para, junto a una mirada especialmente dotada para lo aledaño u oblicuo, acceder a una información que la realidad nos muestra de manera críptica, solicitándonos un conjuro que solo algunos, las personas extremadamente sensibles, conocen.

Por último, creo que esta suma de sensibilidad y mirada, para llegar a formar parte como una de las ramas de ese talento indescifrable e indescrutable al que seguimos haciendo referencia, debe ser única e intransferible. Es aquello que decía Carver (Carver, 1993, p.7) en el prefacio a *Where I'm calling from: selected stories* (1993), titulado *Cómo escribir un cuento*, cuando afirmaba lo siguiente: «son muchos los escritores que poseen un buen montón de talento; no conozco a escritor alguno que no lo tenga, pero la única manera posible de contemplar las cosas, la única contemplación exacta, la única forma de expresar aquello que se ha visto, requiere algo más. [...] Hay mucho talento a nuestro alrededor, pero un escritor que posea esa forma especial de contemplar las cosas, y que sepa dar una expresión artística a sus contemplaciones, tarda en encontrarse».

Y si bien, como ya hemos defendido en apartados anteriores, no creemos en la sinonimia perfecta entre talento, genialidad y originalidad, sí que apostamos por la especificidad de la mirada, por esa exclusividad de la mirada del escritor que desembocará, como analizaremos más adelante, en un estilo también propio.

2.2.4. Imaginación e inventiva

Cómo no encabezar este epígrafe con las siguientes palabras del escritor mexicano Carlos Fuentes: «la imaginación vuela, y sus alas son la mirada del escritor» (Cátedra Alfonso Reyes, 2013). Entre otras cosas para conectar ideas, para recordarle al lector de esta tesis que esta categorización responde a la incapacidad de su autor para traducir el grueso de lo que implica el talento a una explicación sencilla sobre el modo en el que opera el cerebro humano, en este caso el cerebro del creador. Con esta metáfora, Carlos Fuentes interrelaciona mirada e imaginación de igual modo en que antes habíamos visto cómo esa mirada es también inseparable de la experiencia, y que lo mismo le sucedía a esta respecto de la memoria, con lo que queda más o menos clara la complejidad de la cuestión, pues la red de conexiones entre todas estas facultades es densa y, por supuesto, no lineal.

Tal es así, que la transcripción de estas palabras, pronunciadas en el marco de la cátedra Alfonso Reyes, en una lección titulada *La escritura: encuentro y memoria*, continúa con la manifestación del nexo entre experiencia e imaginación: «la imaginación, creo yo, es eso, la unidad de nuestras sensaciones liberadas, el as en el que se reúne lo disperso, la naturaleza de los símbolos que nos permiten recorrer por las selvas salvajes, acaso aún más salvajes estas selvas en la ciudad que en cualquier campo». Crean, sin embargo, cierta confusión, las palabras que cierran la idea y este párrafo tan brillante, pues dan a entender que la imaginación es una elaboración consciente («darle sentido»), una tarea de carpintero o albañil. «Imaginar es trascender, o por lo menos, darle sentido a la experiencia, imaginar es convertir la experiencia en destino y salvar al destino, con suerte, de la simple fatalidad».

Freud, en cambio, tenía claro que imaginación y esmero eran dos realidades distintas, aunque complementarias, y relacionaba la primera con algo tan arbitrario como el estado de ánimo: «la imaginación creativa y el trabajo van juntos conmigo; no me deleito en otra cosa. Eso sería una prescripción para la felicidad si no fuera por el terrible pensamiento de que su productividad dependía de humores sensibles. ¿Qué se ha de hacer el día en que los pensamientos cesen de fluir y no salgan las palabras adecuadas? No se puede menos que temblar ante tal posibilidad» (Percival, 1997, p.15). En esta misma línea, Luis Racionero niega la consciencia, el carácter deliberado del acto de imaginar cuando asume que el arte funciona por abandono poético a las

asociaciones de ideas, que es lo que permite que estas acudan como destellos en la duermevela y expresar ideas aún incipientes, no desarrolladas, desde luego sin formalizar (Racionero, 1995, p.22).

En este sentido, y sin querer profundizar en la materia, tocaría hablar de la relación entre sueño e imaginación, un parentesco que niega Luis Racionero con argumentos bastante convincentes al afirmar que «la imaginación intenta imitar al sueño, valerse de él; le gustaría producir los mismos efectos, causando un impacto que sería la evidencia y la afirmación de su legitimidad» (Racionero, 1995, p.75). Es decir, ambos mecanismos de la mente no operarían nunca de forma simultánea, pues los sueños serían, en todo caso, un input de la imaginación, la cual, vuelvo a citar literalmente, «obedece a un orden preestablecido, funciona, al contrario del sueño, como una máquina supercodificada a la que se le pide que siembre el desorden, que mezcle los sonidos y las imágenes para extraer algo original».

En esta misma línea se pronunciaba Berna González Harbour en la presentación de su novela *El sueño de la razón* (González en Díez, 2019) cuando, preguntada por la periodista acerca de la inspiración goyesca de su novela, respondió de la siguiente manera: «es difícil explicar por qué, porque a veces las novelas no las eliges. Tú eres un terreno abonado donde van cayendo imágenes que prenden o van cayendo semillas que prenden o no prenden». Es decir, parece que la imaginación se afirma como una facultad propia del creador, pero sobre la que no termina de ejercer un control plenamente voluntario o consciente, algo sobre lo que nos detendremos más adelante, cuando discutamos las implicaciones y la naturaleza de la fabulación. Es como si Berna González Harbour quisiera actualizar y traer al presente las siguientes palabras de Gabriel García Márquez, pronunciadas en una entrevista para *The Paris Review*: «Siempre me divierte comprobar que los mayores elogios sobre mi obra se centran en mi capacidad imaginativa, cuando lo cierto es que no he escrito ni una sola línea que no tenga una base real. El problema es que la realidad caribeña parece una imaginación desbordada» (Belmonte et al., 2020, p.1166).

En cuanto a su relación con el resto de las cualidades que componen el talento, parece demostrada, aunque sea por la vía del consenso, que la imaginación opera en estrecha colaboración con la experiencia, pues no parte de la nada, sino de todo ese

bagaje de imágenes, sonidos e información sensorial que recibimos por distintas vías (esa «máquina supercodificada»). Lo imaginado parece ser, en todo caso, un producto derivado de la suma de los imaginarios colectivos e individuales de que dispone el escritor, lo que hace que algunos autores se muestren escépticos respecto a la posibilidad de ser genuinamente originales. Tal es el pesimismo, por ejemplo, de Christopher Donner, que se atreve a afirmar lo siguiente en un ensayo cuyo título, *Contra la imaginación* (1998), anticipa este tono pesimista al que anteriormente hacía mención: «muy pronto comprendí que uno de los rasgos más fastidiosos de la imaginación era el producir cosas muy comunes. Por mucho que nos devanemos el seso, todas las imaginaciones convergen sobre idénticos y verdaderos clichés» (Donner, 2000, p.11). Niega, de esta manera, la aseveración anterior, restándole valor a la erudición o la cultura como simiente de la imaginación, aunque quizá la materia prima de la ignorancia no sea la nada, sino precisamente el conocimiento que lleva a hacer nuevas y mejores preguntas, a nuevos y mejores modos de hacer.

Es en la ignorancia, precisamente, donde Donner pone sus esperanzas, es en ella donde centra el origen de la imaginación, pues «mientras sigamos sin saber, continuaremos inventando respuestas, de manera que corremos el riesgo de que la cosa se alargue, que no termine nunca, y entonces podemos admirar la belleza de todas esas fabulaciones» (Donner, 2000, p.17). Más adelante, en la página 46 de esta misma obra, introduce sutilmente el juego de la autocensura como principal atadura para la imaginación, alertando de los riesgos que esta sufre cuando se somete a la tiranía de lo real, de lo justo. Así, la define como una facultad que avanza a hombros del estilo, que no puede separarse de la realidad.

También Almudena Grandes plantea que la imaginación verdadera es la que surge de las lagunas de la experiencia, de lo desconocido, de lo ignoto. Y lo dice de una manera muy poética en conversación con Pepa Roma: «nunca, jamás, me sirvo de lo autobiográfico. Se dice que se escribe sobre lo que se pierde. Pero yo creo que no hay ninguna pérdida comparable a la que implica no haber tenido o conocido algo. No estoy de acuerdo en que la infancia sea la patria o paraíso perdido al que uno tiende a volver, sino una edad que siempre encierra perplejidad, amargura, soledad. [...] Creo que yo he tendido a escribir sobre grandes amores de adolescencia, como la

pasión de Malena por su primo Fernando²¹, porque yo no he tenido ningún gran amor adolescente. Y escribir sobre ello es una forma de compensar esa laguna» (Roma, 2003, p.64).

Más en la línea de Luis Racionero está Mario Vargas Llosa, quien plantea una naturaleza mixta (fantasía/artesanía) para la imaginación negando su condición de hecho químicamente puro, al margen de la materia prima personal y particular de cada autor. «Todas las ficciones son arquitecturas levantadas por la fantasía y la artesanía sobre ciertos hechos, personas, circunstancias, que marcaron la memoria del escritor y pusieron en movimiento su fantasía creadora, la que, a partir de aquella simiente, fue erigiendo un mundo, tan rico y múltiple que a veces resulta casi imposible reconocer en él aquel material autobiográfico que fue su rudimento, y que es, en cierta forma, el secreto nexo de toda ficción con su anverso y antípoda: la realidad real» (Roma, 2003, p.23). Vargas Llosa, con este alegato en favor de la imaginación como operación posterior, en todo caso, a la experiencia y la memoria, anclada en el reservorio de imágenes y sensaciones de cada individuo, anuncia también un tema controvertido —que abordaremos algunas páginas más adelante— sobre el modo en que la imaginación subvierte y transforma la realidad hasta crear un subproducto de esta que termina conformándose, él mismo, en una nueva realidad.

Un poco más adelante, en estas mismas páginas antes citadas, Vargas Llosa ejemplifica su teoría, o la crea, a partir de la figura de Proust. «Quién otro se alimentó más y con mejores resultados de sí mismo, hurgando como un prolijo arqueólogo en todos los recovecos de su memoria, que el moroso constructor de *En busca del tiempo perdido*, monumental recreación artística de su propia peripecia vital, su familia, su paisaje, sus amistades, relaciones, apetitos confesables e inconfesables, gustos y disgustos y, al mismo tiempo, de los misteriosos y sutiles encaminamientos del espíritu humano en su afanosa tarea de atesorar, discriminar, enterrar y desenterrar, asociar y disociar, pulir o deformar las imágenes que la memoria retiene del tiempo ido».

Refuerza esta idea una de las escritoras de fantasía más importante de la historia del género, Ursula K. Le Guin, quien también plantea el hecho de que la imaginación trabaja con la experiencia y que su función, lejos de caer en el campo de

21 Se refiere a su novela *Las edades de Lulú* (1989).

lo onírico o surrealista, es racionalizar, ordenar, dar sentido, aportar coherencia, algo que «no solo lo hacen los escritores de ficción; todos lo hacemos; lo hacemos constante y continuamente, a fin de sobrevivir. Quienes no pueden adecuar el mundo a una historia se vuelven locos. O, como los bebés o (quizá) los animales, viven en un mundo sin historia, sin más tiempo que el ahora» (Le Guin, 2018, p.354).

Ya beba de la ausencia o la ignorancia, como sugieren Donner y Grandes²², a quienes se une también Vila-Matas cuando afirma que solo habla de cosas que ignora por completo (Vila-Matas, 2011, p.185), o de la recopilación desordenada del binomio memoria/experiencia que propugnan Luis Racionero, Vargas Llosa y Ursula K. Le Guin, parece que se produce un desdoblamiento de la conciencia, que es el que permite al creador observarse desde fuera, con perspectiva, hasta imaginar e inventar nuevas imágenes, referenciadas o no, que estarán en la base del producto creativo. Y sobre este proceso de desdoblamiento de conciencia, por más que lo hayamos racionalizado yendo paso por paso —incluso bautizándolo de este modo tan *esnob*— y explicando a posteriori sus características, creemos que cae en el campo de lo indescifrable y no enseñable, del talento.

Más controvertida aún que la cuestión relacionada con el germen de la imaginación es su relación con la lógica o la razón. Es de todos conocido el grabado de Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, que forma parte de la serie los *Caprichos*. Pues bien, en manuscrito de López de Ayala, el dramaturgo decimonónico describe la escena de la siguiente manera: «la fantasía abandonada de la razón produce monstruos, y unida con ella es madre de las artes», tal y como cita Edith Helman en su obra *Trasmundo de Goya* (1983) (Helman, 1983).

Si López de Ayala participa de la creencia de que la razón, en conjunción con la fantasía, cooperan hasta ser madres de las artes, Iris Murdoch, en cambio, acepta que la belleza resulte de la armonía entre imaginación y entendimiento, mas, sin embargo, defiende que «la sublimidad resulta de un conflicto entre la imaginación y la razón» (Murdoch, 2018, p.77), en lo que constituiría un grado superior. Por su parte,

22 A ellos se une también Cortázar cuando afirmaba, en las Clases de literatura de Berkeley, 1980 lo siguiente: «cuando escribí La autopista del sur jamás había estado en un atasco en una autopista, de Francia o cualquier otro país, así que fue un trabajo absolutamente imaginativo (Cortázar & Álvarez Garriga, 2018, p.91).

para Wallace Stevens, el conflicto entre ambas cualidades es falaz, en la medida en que considera que el pensamiento es a la filosofía como la imaginación a la ficción (a la poesía, en este caso) y, al mismo tiempo, declara a la poesía como la ficción suprema (Stevens en Callahan, 2014, p.3). El poder que le otorga a la imaginación queda perfectamente reflejado en su poema *The Man with the Blue Guitar*, una especie de resumen de su poética.

En el caso de Wallace Stevens la problemática sería la siguiente: ¿la imaginación crea o interpreta la realidad? En un entorno fuertemente influenciado por los simbolistas franceses, él se sitúa en la segunda respuesta y, a través de ella, le atribuye a la fantasía una capacidad hermenéutica pero no creadora que, en todo caso, mejora y complementa a la vida, a la realidad, partiendo de la misma y transformándola. En cualquier caso, más allá de la superación de visiones trascendentalistas y egotistas propias del Romanticismo, lo que hace Wallace Stevens es detallar ese flujo continuo entre realidad e imaginación que está en el germen de toda obra artística y cuya naturaleza científica discute con una fina y sutil ironía al describir, en el ensayo *Imagination as value* (1948), que, en todo caso, estaríamos en el campo de la ciencia de las ilusiones y que la razón llegaría, en cualquier supuesto, tarde a su cita con la fantasía, para cuantificarla o categorizarla²³.

Mario Vargas Llosa introduce un nuevo concepto en esta relación entre imaginación y razón: la autenticidad, aunque rápidamente, antes de provocar estupor entre el público, niega referirse, con ello, a la verdad sobre lo dicho, pues reconoce, claro, que parte de la labor del novelista pasa por el ilusionismo y la prestidigitación. «¿Tiene sentido hablar de autenticidad en el dominio de la novela, género en el que lo más auténtico es ser un embauque, un embeleso, un espejismo? Sí lo tiene, pero de esta manera: el novelista auténtico es aquel que obedece dócilmente aquellos mandatos que la vida le impone, escribiendo sobre esos temas y rehuendo aquellos que no nacen íntimamente de su propia experiencia y llegan a su conciencia con carácter de necesidad. En eso consiste la autenticidad o sinceridad del novelista: en aceptar sus propios demonios y en servirlos a la medida de sus fuerzas» (Roma, 2003, p.29).

23 En: <https://thatsnotit.wordpress.com/2007/01/06/stevens-on-pascal-in-imagination-as-value/>.

Secunda este esfuerzo del escritor peruano Ursula K. Le Guin, quien cree que «cualquiera que sea el significado “creativo”, no creo que pueda aplicarse a la falsificación de datos y recuerdos, sea esta intencional o inevitable. La excelencia propia de la no ficción reside en la habilidad del escritor para observar, organizar, narrar e interpretar los hechos; habilidad que depende por completo de la imaginación, utilizada no para inventar, sino para conectar e iluminar observaciones» (Le Guin, 2018, p.193). Así, aunque hace una aproximación genérica, al referirse específicamente a la no ficción, es muy interesante esta reflexión, pues muchos autores defienden también el carácter imaginativo de los escritos de no ficción apelando a los límites de la memoria, de la experiencia, de la objetividad, en definitiva, algo que no discute la escritora estadounidense, pero sobre lo que sí quiere introducir matices y cautelas.

Pero si hay una imaginación que actúa como semilla del acto creativo, hay otra que está presente durante todo el proceso de elaboración, que coopera en la toma de decisiones, en las elecciones a propósito del ritmo o el estilo, en la composición de la trama. En esta línea van las palabras de William Faulkner que recoge Pepa Roma en su obra. «Para mí, una historia generalmente empieza con una idea o recuerdo o imagen mental. Lo que escribiré a continuación simplemente consiste en imaginar qué sucedió antes para llegar a ese punto o qué siguió» (Roma, 2003, p.205).

La cuestión es si hay un ejercicio de imaginación previo al desarrollo por escrito de una trama. Si la fabulación termina cuando se imagina la escena, cuando, por ejemplo, el escritor tiene el libro en su cabeza, ejecute o no la idea, o si, por el contrario, la imaginación solo se materializa al hacer que todas las piezas encajen en el marco de una narración completada. Lo cierto es que nosotros nos decantamos por la teoría que a continuación esboza Patricia Highsmith y es que, el relato, el ejercicio de imaginación, es previo, en todo caso, a su concreción, de la que no depende para existir (Highsmith, 2003, p.15):

La historia más apasionante que te cuenta una amiga, con el fatal comentario de «sé que tú puedes escribir un relato magnífico partiendo de esto», es casi seguro que no valdrá nada para el escritor. Si es un relato, ya lo es. No necesita la imaginación de un escritor,

cuya imaginación y cerebro lo rechazan artísticamente, del mismo modo que su carne rechazaría un injerto de carne ajena. Una anécdota famosa sobre Henry James cuenta que cuando un amigo empezó a relatarle una historia, James le hizo callar al cabo de unas cuantas palabras. James ya había oído bastante y prefería dejar el resto a su imaginación.

La fabulación, vertiente práctica de la imaginación, es previa a la escritura y, en todo caso, una facultad imprescindible en todo escritor de ficción. De hecho, Rosa Regás (Roma, 2003, p.126) tiene claro que escribir es fabular, que es volver coherentes y creíbles esas imágenes desconcertantes que acuden a nuestra mente. Con esta definición correríamos el riesgo de estar incluyéndola en el campo del oficio o de la técnica, pero no, en todo caso hablamos de un requisito previo, el de la conversión del mundo sensorial y experiencial en un mundo de ficción autónomo e independiente de aquel en el que se basa para su representación. Y esta tarea no es artesana siendo, probablemente, una de las más geniales y difíciles de explicar. No en vano, podemos identificar entre los grandes contadores de historias y fabuladores a los niños y también a los ancianos, quienes no tienen por qué conocer ninguna de las reglas de la narración.

Decía Augusto Monterroso, maestro del relato breve, que odiaba la posibilidad de saber cómo se hace algo, pues ello lo convertiría en fabricante en lugar de en creador: «no he experimentado nunca la sensación de saber cómo se hace un cuento o un ensayo, y tal vez por eso me he atrevido a decir que la experiencia literaria no existe. Esto puede ser duro para el escritor; pero quizá bueno para la literatura» (Monterroso en Azancot, 2000). Así, por lo tanto, el buen fabulador es incapaz de expresar el proceso, el modo en que logró la armonía entre los recuerdos, las imágenes, los sonidos... Nos seguimos moviendo en el desconocido campo del talento, de la mente, y no nos es dado adivinar cómo pensamos, qué procesos intervienen en esta faceta más activa de la imaginación. Nos quedamos, para la conclusión sobre esta discusión sobre la naturaleza de la fabulación, su condición de talento o herramienta, con que la imaginación, aun dedicándose a moldear combinaciones organizables en la práctica, sigue sin ser un proceso consciente o intencional, sin ser una técnica replicable.

Para concluir con este apartado, Gabriel Josipovici nos echa una mano con el análisis de *Gargantúa y Pantagruel* (1534) de Rabelais que hace en su obra *Confianza o sospecha: una pregunta sobre el oficio del escritor* (2002), al afirmar que, en el caso del autor francés, «la fantasía se basta y se sobra para alumbrar nuevos mundos que, por desgracia, no están hechos sino de palabras e imágenes» (Josipovici & Vitier, 2002, p.48). De la misma manera, nos gustaría remarcar que el mejor uso de la fantasía, la mejor cualidad atribuible a la imaginación es su involuntariedad. Compartimos la idea que subyace de esta crítica que Mario Levrero incluye en su magnífica *La novela luminosa*: «los cuentos de este libro son casi todos muy buenos y disfrutables; solo falla en dos o tres de ellos, que responden claramente a un intento de invención» (Levrero, 2008, p.105).

Asimismo, aunque hemos declarado su condición previa a la escritura, el ejercicio de la imaginación, cuando es realmente virtuoso, debe inundar cada párrafo de la obra terminada, es decir, no hay una correlación inmediata entre su modo de proceder y sus efectos, que bien pueden, como digo, estar presentes en todo instante. De esto, y también de su valor intrínseco, también de su condición casi mágica, nos da cuenta Edgar Allan Poe en uno de sus ensayos, en este caso el llevado a cabo a propósito de *La tienda de antigüedades*, obra de Charles Dickens (Poe et al, 2018, p. 220):

En verdad, la gran característica de *La tienda de antigüedades* es su casta, vigorosa y gloriosa imaginación. Este encanto, omnipotente, bastaría él solo para compensar muchísimos más errores de los que Dickens haya cometido. No solo se ve en la concepción y en el manejo en general de la historia, o en la invención de personajes, sino que permea toda frase del libro. Reconocemos su prodigiosa influencia en cada una de sus inspiradas palabras. Esto es lo que invita al lector que es todo ideal a realizar pausas frecuentes, a releer las esporádicas expresiones poco corrientes, a meditar con incontrolable deleite sobre expresiones que, mientras se asombra de no haber visto antes, admite no habérselas encontrado nunca. En realidad, es la varita mágica del hechicero.

En definitiva, más allá de nuestros posicionamientos subjetivos en cuestiones relacionadas con su naturaleza, su relación con el resto de las facultades y con el acto

de escritura misma (o su resultado), lo cierto es que hay un consenso generalizado en cuanto a su relevancia y su condición de facultad inherente al autor, innata o aprendida de un modo inconsciente, y relacionada íntimamente, por supuesto, con la memoria, la experiencia y la mirada.

2.2.5. ¿Qué es eso de la inspiración?

Llegados a este punto, tras analizar, aunque haya sido brevemente, las cualidades básicas que deben acompañar a un autor de ficción: memoria, experiencia, capacidad de observación e imaginación, ha llegado el momento de intentar desentrañar qué diablos es eso que los poetas románticos, también quienes no lo son, empezaron a denominar inspiración, un término que quizá naciera para compendiar todo lo que venimos hablando, toda esa suma de cualidades que desembocan en la figura de un autor capaz de representar nuevas realidades con originalidad y coherencia, o tal vez para seguir hablando de lo inefable del intento, tan característico de la ficción, precisamente, de aportar una teoría tangible a una cuestión tan etérea.

No sabemos si la inspiración es un don permanente o un estado transitorio, cuándo llega ni cómo o por qué abandona al sujeto. A esta conclusión, seguramente por la vía de la intuición, llegó también Gabriel García Márquez quien, entrevistado en *The Paris Review*, declaró lo siguiente: «Los románticos explotaron mucho la palabra inspiración. A mis camaradas marxistas les cuesta mucho aceptar esa palabra, pero, al margen de cómo se lo llame, estoy convencido de que hay un estado de ánimo especial en el que escribir resulta muy sencillo y todo fluye» (Belmonte et al., 2020, p.1176). Parece claro, por lo tanto, que es más fácil reconocerla que definirla y por esto ni siquiera lo vamos a intentar.

De regreso a los ensayos de Edgar Allan Poe, hablando de William Wordsworth, este sitúa su época de esplendor, su estallido poético en una década. «Después su poesía desembocó en otra etapa y Read²⁴ conjetura que aquella vena se agotó porque ninguna amenaza nueva entró en su vida, estaba realmente a salvo, y su poesía se destensó en versos convencionales y poco inspirados» (Poe et al., 2018,

24 Se refiere a Herbert Read, pensador, filósofo y crítico de literatura británico nacido en 1893.

p.59). Es como si hubiera un conjunto de circunstancias que favorecieran la coalición de todos los elementos antes tratados, que promueven el esfuerzo de concentración, casi titánico, que requiere el perfeccionismo obsesivo que demanda la elaboración de una obra de arte y que, solo en presencia de ambas, facultades y circunstancias, puede alumbrarse una de ellas.

«Es preciso que remueva esos escombros para poder seguir andando; esto se lo digo porque me conozco y sé de sobra que no puedo llegar a la inspiración de otra manera. Porque la inspiración que necesito para esta novela no es cualquier inspiración, sino una inspiración determinada, ligada a sucesos que yacen en mi memoria y que debo revivir, forzosamente, para que esta continuación de la novela sea una verdadera continuación y no un simulacro. No quiero usar mi oficio» (Levrero, 2008, p.99). En este pasaje, el escritor uruguayo, sin perder de vista que nos encontramos en el marco de una ficción, plantea la posibilidad de convocar la inspiración mediante una suerte de ritual y, al mismo tiempo, opone la inspiración al oficio, como si fueran dos maneras diametralmente opuestas de hacer literatura.

Hablar de inspiración es también hacerlo del inconsciente, un descubrimiento relativamente cercano con un impacto fulgurante en el campo de las artes, como si el hecho de verbalizarlo hubiera supuesto, también, desencadenarlo, a veces de un modo demasiado artificial, con mensajes un tanto manidos que llevan a la exasperación de quien los lee. Así, por ejemplo, Richard Bausch, en su serie *Letters to a Fiction Writer*, citada en el libro de Pepa Roma, le recomienda lo siguiente al joven aspirante: «no pienses, sueña. Se trata de recuperar la visión del niño. Sueña la historia, cuéntatela, sé caprichoso, déjate llevar por todo lo que se te ocurra, sin preocuparte de si es o no inteligente. Sueña con ella y deja que salga, escríbela dejándote llevar» (Roma, 2003, p.238). En fin, precisamente hay tanto esfuerzo consciente en todo lo que Richard Bausch nos propone bajo la fórmula de un imperativo como en el intento de no enviar a quemar todo este tipo de aportaciones que pueblan los manuales de escritura creativa. Así, sobre la omnipresencia del inconsciente, ya sea por su efectiva importancia o por el modo en el que se ha extendido su concepto, preferimos quedarnos con las palabras de Juan José Millás recogidas en estas mismas páginas: «el descubrimiento del inconsciente es el descubrimiento de un continente comparable

al de América. Lo contamina todo, el arte, la forma en que miramos el mundo e interpretamos lo que somos y lo que sentimos» (Roma, 2003, p.240).

Podemos admitir, claro, que la inspiración, se trate de lo que se trate, puede residir, si es que reside en alguna parte, en el inconsciente, «esa instancia de nuestra psique». Y que se da solo en ciertos momentos pues, de lo contrario, en fin, sería complicado sobrevivir a la cotidianidad. Dice Juan Benet que «en un momento la propia inercia del mecanismo coge las riendas del discurso para redactar esa sentencia de naturaleza superior a cualquier otra, ante la que la razón no puede hacer otra cosa que suspender su juicio y batirse en retirada» (Benet & Martín Gaité, 1999, p.27). Pero que esto sea así, inesperado, súbito, impredecible, no invalida, al menos según la escritora argentina Clara Obligado, lo siguiente: «si bien es cierto que existen momentos inspirados, la espontaneidad no es otra cosa que el fruto de una larga experiencia» (Roma, 2003, p.158), luego no habría que olvidar la necesaria colaboración del oficio.

En cualquier caso, siendo quizá oportuna la expresión, siendo especialmente necesaria para definir esos estados de flujo en los que la escritura parece desprenderse de todas sus cadenas, lo cierto es que no existen demasiados ensayos, lejos de empresas que venden cursos para desarrollar la creatividad o discursos insultantemente optimistas, sobre la inspiración; estudios serios tratando de averiguar su esencia, causas o consecuencias de esta. Lo más común es verla citada como palabra comodín, tal y como sugeríamos, pero no en el marco de una investigación científica.

Algunas fuentes, por ejemplo, recogen lo mencionado por los escritores en publicaciones autobiográficas o entrevistas al hilo de cómo tratan de convocar dicha inspiración, de qué hacen para atraer las ideas, pensar de un modo más claro, reunir, siguiendo el hilo de este segundo apartado de la tesis, las fuerzas de la memoria, la experiencia, la capacidad de observación y la imaginación, en un solo instante y en un único lugar. Es hasta gracioso imaginar a alguno de los ingenuos aspirantes a escritor repasando alguna de estas listas y apuntarse, a continuación, a correr, viajar, mudarse de casa, dejar el alcohol o leer la sección de sucesos del diario local, hechos, todos

ellos, que pueden ayudar a generar ideas, pero no necesariamente a desarrollarlas de un modo especialmente talentoso o genial.

De ahí que no podamos imaginar un mejor broche de oro, para desactivar todos estos intentos exageradamente posibilistas, que citar a Robert Lowell quien, en el marco de sus clases y seminarios acepta, en otra más de las entrevistas concedidas a la revista *The Paris Review*, que, «si la conciencia que manipula el poema no es ajena a la enseñanza ni a la crítica, sin embargo, el impulso que origina el poema y le da contenido no tiene nada que ver con la docencia. Estoy seguro de que la literatura no es un oficio, es decir, algo cuya técnica aprendes y luego aplicas una y otra vez. Tiene que nacer de algún impulso profundo, de una inspiración profunda, y esto no puede enseñarse, no puede buscarse en la enseñanza» (Belmonte et al., 2020, p.338).

3. El carácter: entre el talento y el oficio. La «biografía sentimental» del autor.

Una vez analizadas las facultades más características de un escritor, aquellas que aparecen en un alto porcentaje de ellos y de sus obras (en cuanto que reflejo de estos), es el momento de abordar otra serie de cualidades que no pueden faltar, tampoco, en la mochila de un gran autor, pero sobre las que no hay consenso a la hora de encuadrarlas como una forma de talento pudiendo ser, algunas de ellas, de corte actitudinal o volitivo, lo que las diferenciaría de la naturaleza exclusivamente intelectual o cognitiva de las anteriormente citadas.

Estas cualidades también se diferencian, en cualquier caso, de lo que venimos denominando oficio, porque, aunque pudieran ser entrenadas, adquiridas como se adquiere, por ejemplo, un hábito de trabajo, no creemos que puedan ser domesticadas o reducidas a un conjunto de técnicas o «consejos para». De ahí que, habitando un terreno intermedio entre el talento y el oficio, prefiramos situarlas en los dominios del carácter, sirviéndonos de su condición polisémica y sus diferentes acepciones, pues, en el marco de esta investigación, y tomando como referencia el diccionario de la Real Academia, podrían servirnos aspectos de la sexta y la novena, es decir, el carácter como conjunto de cualidades propias de una persona que la distingue, por su modo de ser u obrar, de las demás, pero también, la fuerza y elevación de ánimo natural de alguien, su firmeza y energía²⁵.

Ambas acepciones nos remiten al terreno de lo personal y, es más, al terreno de lo consustancialmente natural («fuerza y elevación de ánimo natural»). No cabe así caer en el equívoco e identificar carácter con disciplina o capacidad de trabajo, aunque pueda haber una relación directamente proporcional entre ambas. Como bien dice Bernard Malamud, Premio Pulitzer en 1966, «tarde o temprano, todo el mundo acaba encontrando la forma de trabajar que más va con él. Pero el auténtico misterio que hay que resolver eres tú» (Belmonte et al., 2020, p.980). Es en este nuevo misterio donde vamos a centrar los esfuerzos de las siguientes páginas, forzosamente especulativas una vez más, basadas en las intuiciones de grandes literatos de todos los tiempos, aunque intercalemos breves menciones a cuestiones aparentemente científicas

25 En: <https://dle.rae.es/car%C3%A1cter>.

relacionadas con la generación y empleo de la energía, la concentración o la intuición. Eso, sin descartar emplear los mismos términos con los que P.G. Wodehouse afrontó la cuestión: «me pregunto a qué se puede atribuir un buen carácter. ¿Usted cree que es algo innato? Supongo que sí» (Belmonte et al., 2020, p.1011).

3.1. Energía, atención (o distracción), concentración

Álvaro Pascual-Leone, catedrático español de neurología en la Escuela Médica de Harvard, explicaba en una entrevista concedida al diario *El Mundo* que, a pesar de representar únicamente un dos por ciento del peso conjunto del cuerpo humano, el cerebro consumía un veinte por ciento de la energía del organismo (Pascual-Leone en Plasencia, 2015). También apuntaba que gran parte de esta energía que consume no está directamente relacionada con el procesamiento y elaboración de la información que recibe, sino con inhibir y seleccionar gran parte de todo aquello ante lo que está expuesto, lo que es algo muy relacionado con la capacidad de atención.

Estas teorías parten de las investigaciones de Marcus Raichle, de la Universidad de Washington, quien fue uno de los primeros que trataron esta cuestión a partir del empleo de los avances científicos en neuroimagen. Él acuñó en 2006 el término *energía oscura*, que es aquella que el cerebro utiliza en los procesos no conscientes. El tema es que, como sucede en el marco de una conversación, es posible situar la escritura como uno de estos contextos en los que las palabras simplemente suceden, prediciendo irracionalmente lo que sigue, lo que viene, o lo que debe seguir, lo que supondría un enorme gasto energético. Pero también podemos considerar la escritura como un esfuerzo de concentración máximo, que aglutina y condensa toda la energía, convirtiéndose en uno de esos procesos de muy baja demanda, como también lo son la resolución de un problema matemático o la elaboración de un crucigrama.

Tomando como punto de partida esta teoría, que ha demostrado la presencia de electricidad cerebral incluso cuando el cuerpo y la mente consciente descansa, sería interesante acotar el desempeño de la escritura, determinar en qué consiste su tarea, si se limita al acto mismo de escribir o si, al menos en las fases previas o coetáneas, no conscientes, un escritor sigue ejerciendo, captando y procesando información,

transformando experiencia en memoria y memoria en significados, lo que en la jerga científica cuantificaríamos en el número de sinapsis, aunque esto no sea relevante para esta investigación, con una intencionalidad mucho más aplicada y concreta.

Sirva este esfuerzo de funambulismo, por esta leve cuerda en la que caminamos, para detectar la relevancia de la captación, asimilación y transformación de la energía como cuestión que va a diferenciar a unos escritores y otros, en la medida en que una mayor presencia de energía puede resultar en una mayor y más fecunda actividad cerebral (se habla, de hecho, de electricidad cerebral), claramente ligada al proceso de creación y plasmación de mundos a través del lenguaje y el desarrollo o puesta en práctica de todo ese conjunto de habilidades que hemos incluido en el apartado dedicado al talento: la conceptual, la lingüística, la memorística, entre algunas otras.

De hecho, ya algunos escritores, en el marco de su actividad y de un modo mucho más intuitivo, habían llegado a conclusiones semejantes, aunque sea empleando el término energía de un modo menos preciso o científico. Ezra Pound, por ejemplo, ponía en relación curiosidad y energía, hablando de la primera como cualidad imprescindible para la escritura, y de la segunda como *conditio sine qua non* para la primera. «No sé si se pueden poner en orden jerárquico las cualidades necesarias, pero sí sé que el poeta debe tener una curiosidad insaciable que, por supuesto, no lo convertirá en escritor, pero sin la cual no llegará a nada. Y la cuestión de sacar partido a esa curiosidad exige una energía inagotable. [...] El tránsito de la recepción de los estímulos a su plasmación, a su registro, es lo que requiere la energía de toda la vida» (Belmonte et al., 2020, p.374). Precisamente, con esta última afirmación se aproxima en gran medida a las conclusiones de los científicos, aunque estos hayan demostrado que solo una escasa proporción de esa actividad cerebral se ocupa de los estímulos extrínsecos, siendo mucho más relevantes, al menos en cantidad, los intrínsecos, los que habitan en el propio cerebro. De ahí la importancia de la subjetividad, de las estructuras primeras, edificadas durante la infancia o el período preverbal, que citaba Pepa Roma (Roma, 2003, p.26), y todas estas cuestiones que, de un modo necesariamente somero, por economía de medios e ignorancia, hemos abordado en los anteriores epígrafes.

Que la escritura depende, como cualquier otra actividad intelectual, de la disponibilidad de energía, lo intuye también James Thurber al mezclar esta realidad con el miedo de los escritores al envejecimiento, lo que le lleva a pensar en un cliché que se extendía en su época, la primera mitad de siglo XX, sobre una posible pérdida de facultades y aptitudes vinculada al paso del tiempo, una impresión que debía estar, lógicamente, relacionada con un déficit de energía, además de con la sospecha del deterioro de las habilidades cognitivas anteriormente referidas: conceptual, memorística, o asociativa.

Y aunque no sea el objeto de este epígrafe, sí veo interesante rescatar las siguientes palabras de Gustav Flaubert en el marco de su intercambio epistolar con Aurore Dupin, George Sand, en el que reconoce con un entusiasmo poco practicado en su caso, pesimista antropológico por naturaleza, lo siguiente: «¡para escribir bien hace falta una cierta vitalidad! ¿Qué hacer para recuperarla?» (Flaubert & Julibert, 2010). Unida al estado de ánimo, la presencia de energía, química y vital, parece un elemento común a todos los grandes escritores, aunque algunos, sumidos en constantes estados de depresión o pacientes de otro tipo de enfermedad, pudieran suplir su ausencia gracias a la explotación virtuosa del resto de cualidades.

Muy ligada a la energía están la atención y la concentración, dos términos que vamos a abordar conjuntamente en tanto en cuanto este último, sin ser indistinguible del anterior, parece contener al otro. Así, si la atención tiene que ver con la aplicación voluntaria del entendimiento a un objeto espiritual o sensible²⁶ y concentrarse «centrar intensamente la atención en algo», podríamos concluir que vamos a estudiar el modo en que todas las capacidades de un ser humano se orientan, en este caso, a la escritura, valorando también sus efectos.

Contra lo que pudiera parecer a priori, no existe un consenso amplio en torno a esta cuestión, precisamente por algo que tiene mucho que ver con lo ya escrito a propósito de la energía, pero también con todo lo relativo al inconsciente. Es más, hay muchas dudas sobre la categoría superior de los esfuerzos premeditados respecto de aquellos otros más distraídos o concebidos sin propósito. De nuevo, en este punto la

26 Parfraseando la definición contenida en el diccionario de la RAE, vista en: <https://dle.rae.es/atender?m=form>.

escritura parece separarse del resto de las artes, en las que determinados condicionantes como el silencio, la ausencia de preocupaciones y tareas aledañas colaboran decisivamente en la calidad del proceso creativo y del objeto resultante.

Isaac Singer subraya alguna de las ventajas de las distracciones de la siguiente manera: «creo que las interrupciones forman parte de la vida y, a veces, pueden ser útiles, porque te dan un respiro de la tarea de escribir, y mientras tienes la atención puesta en otros asuntos, tu perspectiva cambia y el horizonte se ensancha» (Belmonte et al., 2020, p.636). Y sobre los peligros de un aislamiento extremo nos alerta Philip Roth empleando el ejemplo del artista gráfico Philip Guston, cuando señala lo siguiente: «sin comunicación con Nueva York ni contacto con los artistas locales de Woodstock, con quienes tenía poco en común, había muchas ocasiones en que Philip se sentía totalmente aparte: aislado, lleno de resentimiento, sin influencia en los demás, extraviado. No era la primera vez que su despiadada concentración en sus propios imperativos le habían inducido un sombrío talante de enajenación, ni tampoco era el primer artista norteamericano que se amargaba la vida por culpa de este síndrome, tan común entre los buenos como en los malos artistas» (Roth, 2003, p.185).

También es famoso el modo de escribir del guionista Rafael Azcona, o el de Enrique Jardiel Poncela, asiduos de los cafés, ambientes en los que encontraban el ruido que necesitaban para trabajar en sus obras. «No me decido a renunciar a la idea de que algún día podré improvisar en mi despacho un caliente y ruidoso rincón de café. [...] Me hace falta, por lo pronto, una mesa de mármol para mí. Y cerca, dos o tres mesas más, donde unos comparsas, convenientemente retribuidos, peguen puñetazos, jueguen violentamente al dominó y hablen mal de los socialistas; en fin, lo que se hace, generalmente, en los cafés. Yo estoy seguro de que en ese clima escribiría páginas inmortales» (Gallud Jardiel, 2014).

Con estas palabras se plantea la cualidad humana de la atención que no es, en ningún caso, un ambiente «propicio para», sino una facultad de la que el escritor goza para aislarse aun en los ambientes más ruidosos. Coincide con esta visión el famoso escritor judío, Saul Bellow, quien se pregunta «si alguna vez habrá la tranquilidad suficiente en la vida moderna como para que el Wordsworth de nuestros días rememore algo. Me da la sensación de que el arte está relacionado con la obtención de la quietud en mitad del caos, una quietud que también caracteriza a la plegaria, al

ojo del huracán. Creo que el arte está relacionado con el acto de fijar la atención en medio de las distracciones» (Belmonte et al., 2020, p.579).

Es decir, sobre lo que no hay consenso es sobre si la concentración o atención máxima se logra por ausencia de distracciones, generando atmósferas muy propicias para el ejercicio intelectual, o por la capacidad que algunos autores muestran para ejercer su maestría en contextos no tan ideales. También Richard Bausch, en el prólogo a una de sus muchas colecciones de relatos, nos plantea esta disyuntiva asumiendo la visión antes esbozada y, en su caso, cree que todos esos rituales, necesidad de silencio y aislamiento, son tan perjudiciales para el escritor como para un recién nacido:

Lo mejor es rodearlo de música, ruido, amigos. Cuando a un recién nacido lo aíslas del ruido, lo entrenas para el insomnio; luego todo le molestará y no podrá dormir. Sucede lo mismo con la escritura. Si te creas un área de expectación sobre cuándo y cómo serás capaz de realizar tu trabajo, te estás entrenando para no hacerlo. Shostakovich escribió su famosa *Séptima Sinfonía* o *Sinfonía de Leningrado* durante el asedio de la ciudad. Las bombas caían a su alrededor, y sabía que había muchas posibilidades de que muriera en las próximas horas o días. Entrénate para escribir en lugares bulliciosos, bajo el bombardeo de ruidos que hace el mundo –trabaja en habitaciones donde juegan los niños, con la música puesta, incluso la televisión–. Trabaja con el convencimiento de que si se te ocurre algo verdaderamente bueno no se escapará hacia el olvido a causa de una distracción. Volverá a ti de nuevo. No hay una excusa conocida que sirva para no trabajar cuando deberías estar haciéndolo (Bausch, 2004, p.7).

Así pues, parece que la atención y las distracciones, el aburrimiento y la concentración en la tarea cooperan siempre que se hallan en manos de uno de esos talentos privilegiados a los que nos estamos refiriendo: Van Gogh, Shostakovich, Jardiel... En el aburrimiento, en la procrastinación, encuentran el germen de sus obras, la materia prima que recrearán o recordarán durante un esfuerzo, este sí, concentrado y aislado del mundo exterior e interior, separándose también de su ego, como llevan siglos propugnando algunas doctrinas orientalistas que, sin embargo, por aspectos culturales (fusión con la naturaleza, visión más espiritual y menos material,

desprestigio del prestigio), han conducido, no tanto a obras de valor cultural e imperecedero, como al cultivo del alma y el camino de la sabiduría.

De hecho, inspirada en estas corrientes que se remiten en última instancia al budismo y al ejercicio del misticismo, nos encontramos con corrientes actuales que gozan de gran prédica y que defienden que la concentración puede ser ejercitada, como cualquier músculo responde a los estímulos de un ejercicio debidamente pautado y constante. Esto, que normalmente ha tenido como principal finalidad el provocar una mejora general de la salud y un incremento de las variables relacionadas con el bienestar (principalmente como sinónimo de ausencia de dolor), ha llegado al mundo de la escritura, la cual, por cierto, es considerada una práctica de concentración absoluta en sí misma, es decir, una técnica para su propia mejora.

Llegados a este punto, no podemos evitar hacer una mención al modo en el que estas prácticas de origen budista influyeron en la famosa generación *beat*, cuyos representantes quisieron encarnar una religiosidad más profunda, el deseo de elevarse, conquistar el éxtasis y ser redimidos (Kerouac, 2015). Y, aunque no es el momento de adentrarse en las procelosas aguas de lo referente al estilo, tal vez la redacción de *On the road* (1957) sea, precisamente, como paradigma de lo que se vino a llamar escritura automática (aunque parece demostrado que Jack Kerouac dedicó muchas horas a la corrección del manuscrito inicial y espontáneo), un ejemplo de *mindfulness*²⁷ concretado en la escritura.

En cualquier caso, no podemos centrar las conclusiones en torno a esta materia en las tendencias actuales que hablan de un entrenamiento de la concentración, algo que, a buen seguro, se encuentra anclado en una visión productivista de la existencia o, tal vez, en una respuesta a una realidad, la actual, marcada por una pluralidad de focos y elementos de distracción. El aluvión de publicaciones que inciden en este hecho, el entrenamiento de la atención y su privilegiada posición dentro de los buscadores nos impele a abandonar esta línea de investigación y declararla, con el tono más peyorativo posible, como una moda esperemos que pasajera.

27 Mindfulness, en traducción casi literal del concepto, significa conciencia o atención plena y es una práctica que, heredada del budismo, ha adquirido una nueva finalidad, principalmente terapéutica. En lo referente nuestro ámbito, sería una estrategia para concentrar el esfuerzo y la atención en la escritura.

No en vano, centenares de estudios relacionados con el deporte a lo largo de más de tres décadas han sido incapaces de diseccionar los mecanismos de la atención, por más que sí hayan sido capaces de relacionar un incremento de la misma con una mejora en el rendimiento, aunque haya una zona óptima a partir de la cual el rendimiento también decrece (Lebeau et al., 2016). Algunos, como el anterior, han tratado de correlacionar algunos efectos, como el tiempo que permanecía el ojo de un tenista quieto (en lugar de siguiendo la bola), con la concentración. Al parecer, como sugieren algunos expertos en Formula 1 (Brolin, 2020), la práctica concreta, la conducción y sus demandas, es lo que ha hecho que mejoren los pilotos y lo que hace que muestren una gran diferencia respecto de quienes no lo son. Las diferencias dentro de la muestra, sin embargo, deben responder, por fuerza, ante tiempos muy parecidos de entrenamiento, a facultades intelectuales o, incluso, generadas de forma espontánea por la conjunción de dichas facultades y un entorno propicio para su expansión. Parece que cobra fuerza, por lo tanto, en lo referente a la atención, esa máxima que tantos han repetido y a la que es muy difícil atribuir autoría: a escribir se aprende escribiendo. También en lo que tiene que ver con la capacidad de atención necesaria.

Lo que sí puede hacer cualquiera que quiera mejorar sus niveles de atención es cuidar su bienestar general, empezando por limitar el uso de las pantallas y vigilar, por supuesto, la calidad del sueño. Pero no es sobre la base de estos hábitos que los grandes artistas de nuestro tiempo, aunque algunos los ejercitaran, pudieron llevar a cabo obras maestras. No, su capacidad de concentración y sus niveles de atención caen nuevamente en el campo de lo inefable, por más relatos que nos inventemos o por más que queramos encontrar fórmulas fácilmente vendibles y convertibles en dinero.

Por último, en esta línea de cultivar la atención, es interesante la relación que introduce Edgar Allan Poe en sus ensayos entre esta y la pasión, pues es muy posible que no pueda darse un ejercicio tan agotadoramente deliberado y consciente si no media esta pasión por el objeto en cuestión. «“Los hombres con juicio”, dice Helvecio, “esos ídolos de quienes no piensan, son muy inferiores a los hombres apasionados. Es la pasión fuerte la que, rescatándonos de la Pereza, nos puede otorgar esa atención continua y a conciencia que es necesaria para los grandes esfuerzos intelectuales”» (Poe, 2018, p.201).

De esta manera, podemos concluir, sin necesidad de adentrarnos en el campo de lo esotérico, con la importancia de insistir en el peso de esta cualidad para la ejecución de obras irrepetibles. Es lo que ya apuntaba Stefan Zweig en *El misterio de la creación artística*, «toda creación verdadera solo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí mismo, cuando se olvida de sí mismo, cuando se encuentra en una situación de éxtasis [...]. Ese estado de la concentración absoluta no es un elemento secundario de la creación, sino que constituye el elemento ineludible, la verdadera médula de nuestro secreto. El artista solo puede crear su mundo imaginario olvidándose del mundo real» (Zweig, 2007, p.19). Y no nos queda otra que deleitarnos con la descripción que hace del ejercicio de atención máxima del genial Arturo Toscanini al ponerse al frente de su orquesta:

Soñador despierto, soñador laborioso, enteramente presa del aislamiento y de la concentración del artista creador y reproductivo, así va Toscanini por las horas. Pero en el mismísimo instante en que levanta la batuta, en que se enfrenta con el trabajo al que se siente arrastrado, se convierte ese aislamiento en máxima unión, esa soñolencia en apasionada voluntad de actuar. Su figura se estira de golpe, de pronto algo militar, marcial, recorre su espalda, se torna comandante, dictador. Atentos y fogosos brillan los ojos que, por lo común, son oscuramente aterciopelados, bajo las cejas pobladas, y alrededor de la boca se tiende severa la arruga de la voluntad; cada nervio de su mano, todos los órganos se hallan en un estado de máxima tensión, de disposición ofensiva cuando llega al atril y mide con mirada napoleónica al adversario, pues en ese instante percibe a la masa de los músicos que esperan como a una horda indómita que aún ha de amaestrar, como un ser de voluntad contraria, opuesta, al que ha de tratar de imponer su disciplina y su ley. Saluda animado a los compañeros, levanta la batuta, y en ese segundo se ha reunido ya toda su voluntad hipnóticamente en esa varita mágica como la electricidad en la delgada punta de un pararrayos. Un movimiento ahora y se desencadena el elemento: los instrumentos siguen rítmicos a su compás clara y varonilmente marcado (Zweig, 2007, p.69).

Ello sin desdeñar el valor creativo de la distracción en sí misma, no como descanso de la atención, sino como semilla que facilita el trabajo del inconsciente o la génesis de nuevas ideas. Sirvan de cierre para este apartado, las siguientes palabras de

Edna O'Brien citadas por Patricia Highsmith en *Suspense: cómo se escribe una novela de intriga* (1966):

Yo me dedico a crear debido al aburrimiento que me producen la realidad y la monotonía de la rutina y de los objetos que me rodean. Por tanto, no me disgusta este aburrimiento que me invade de vez en cuando, e incluso trato de crearlo mediante la rutina. Yo no «tengo que trabajar» en el sentido de que deba obligarme a hacerlo o a pensar en lo que he de hacer, ya que el trabajo viene a mí. Me produce el mismo placer hacer una mesa, un buen dibujo, algún cuadro esporádico, que escribir un libro o una narración corta. Este aburrimiento es una circunstancia afortunada y apenas me percató de él hasta que se me ocurre una idea para escribir un libro o un relato corto (Highsmith, 2003, p.57).

3.2. Curiosidad, flexibilidad, espíritu crítico

«[La literatura] Es un arte que exige de quienes lo practican seriamente que estén ocupados estudiando sin cesar los modos de la humanidad, las leyes sociales, las religiones, filosofías, tendencias, pensamientos, prejuicios y supersticiones de hombres y mujeres. Deben considerar todas las fuerzas que puedan descubrir, que actúan sobre clases e individuos; deberán estar siempre tratando de ponerse en el lugar del otro. Deberán ser inquisitivos y estar tan alerta como detectives, tan desconfiados como un penalista, tan ávidos de conocimiento como un físico y, con ello, plenamente poseídos de ese espíritu al que nada le parece bajo, nada le parece despreciable, nada le parece indigno de estudio, siempre que pertenezca a la naturaleza humana» (Besant et al., 2006, p.55). Bien podría este párrafo de Walter Besant resumir todo lo que pretendemos defender en este epígrafe, aunque intentaremos profundizar en las bases de esta curiosidad que se presenta a todas luces necesaria, casi imprescindible.

El tema es, nuevamente, que, en lo referente al funcionamiento del cerebro humano, somos más expertos en las motivaciones y los efectos que en los mecanismos y las causas. Precisamente, la curiosidad es una de las motivaciones que alimentan la creatividad e impulsan el esfuerzo concentrado y comprometido con el lenguaje en la medida en que la escritura es un acto de indagación en sí mismo. Al mismo tiempo, son conocidas las analogías entre la creación y el juego, y ambas encuentran un

aliciente fundamental en la satisfacción, una satisfacción que no necesariamente ha de basarse en recompensas inmediatas o compensaciones, sino que estas también pueden ser intrínsecas e inherentes a la tarea.

A pesar de ser una motivación en sí, la curiosidad también puede venir motivada en una cadena que nos puede remitir, siguiendo el modelo aristotélico, a la causa primera. Esta podría residir en una motivación vital, lo que entroncaría con una vocación concreta, en este caso por la escritura. Y es que la posesión de un motivo, tal y como sugiere la neuróloga Alice W. Flaherty en *The midnight disease* (2004), incrementa las posibilidades de aprender a hacer algo bien (Flaherty, 2005, p.11). Esta vocación nos llevaría a tener una suerte de aptitud natural para la vida que, por definición, en el caso de la escritura, nos prepararía para el juego, la curiosidad y el pensamiento crítico, basado este en un escepticismo vitalista (por oposición al nihilista) que nos conduciría a dudar de cualquier dogma, principio o respuesta con visos de definitiva. En esta línea se expresaba Juan Jesús Armas Marcelo, escritor canario citado por Pepa Roma, a propósito de una necesaria rebeldía: «creo que la clave de mi vocación hay que buscarla en las inquietudes, la afición por la aventura, la necesidad de transgredir y traspasar todas las líneas que tenía de niño. A mí me decían “ven a las cinco” y aparecía horas más tarde, solo por llevar la contraria. Este es el espíritu de la literatura, la rebeldía. Solo el que está dispuesto a traspasar la línea que los demás te dicen que no puedes pasar es escritor» (Roma, 2003, p.25).

Esto, aunque podamos interpretar con benevolencia y extraer de las siguientes palabras de Agustín Cerezales Laforet lecciones útiles para el oficio de la escritura, pues demostraría cierto engreimiento por nuestra parte el compararlo con una actividad científica o de laboratorio siendo, como es, una materia mucho menos tangible o cuantificable. «Nada estorba más que un exceso de inteligencia, de sentido crítico, analítico, a la construcción de la novela, que nunca será ni un crucigrama ni una ecuación. Thomas Mann hablaba de la humildad intrínseca de los grandes creadores, refiriéndose a Cervantes. Quizás esté relacionado con esto que intento decir. No hay verosimilitud sin fe, y no hay fe sin oscuridad. Por su propia ambición o dirección totalizadora, la novela necesita un lastre para no perderse en la inmensidad sin rumbo. Ese lastre, ¿no podría ser la cortedad misma del autor, sus limitaciones, su ingenuidad?» (Percival, 1997, p.365). El tema, creo, es que este lastre al que se refiere este escritor, crítico y traductor, ya viene incorporado en nuestra propia humanidad,

forzosamente ingenua y «corta» y que, por este motivo, no debe ser promovida o promocionada. Luego, en realidad, la escritura, en cuanto que camino hacia la verdad literaria, debe ser, ante todo, una lucha contra nuestras propias miserias, contra la ignorancia, contra todos los hándicaps que median entre el conocimiento y el pensamiento y entre este y su traducción por medio de la palabra.

Sin embargo, más allá de que estas ideas transgresoras nos aproximen más al punto de encuentro —la necesidad de una mente curiosa, flexible y crítica por ambiciosa, que no por retorcida o cerrada—, lo verdaderamente difícil es comprender cómo funcionan o cómo se ejercitan estas facultades. Por ejemplo, José Antonio Marina propugna una pedagogía de la actividad, que consistiría en «eliminar los obstáculos que la entorpecen: la desidia, el pesimismo, el exceso de comodidad, la rutina, el convencionalismo, el miedo a la novedad, el miedo a secas. Liberada de estos incordios, la inteligencia vuelve a lo suyo, que es inventar posibilidades, ampliar el mundo, distender el ánimo» (Marina & Válgoma, 2015, p.18).

Sin querer entrar a hacer un monográfico sobre la curiosidad, podemos definirla como un instrumento para la supervivencia del hombre o, siguiendo las palabras del filósofo y psicólogo William James, como el impulso hacia una mejor manera de pensar²⁸. Y podemos apelar a diferentes tipos, siendo la diversa (por oposición a la específica), siguiendo la categorización de Daniel Berlyne²⁹, la más relacionada con la escritura, pues esta viene definida por el deseo de estimular las estructuras perceptivas y cognitivas del cerebro. Por otra parte, estudios recientes han demostrado una estrecha relación con la presencia de determinados genes y, en otro sentido, un estudio dirigido por MJ Kang, ha concluido que un exceso de curiosidad puede estar directamente relacionado con una merma en la confianza, lo que hila perfectamente con el discurso de Agustín Cerezales.

En cualquier caso, lo que la ciencia moderna dice acerca de la curiosidad no menoscaba, ni mucho menos, sus efectos positivos en la escritura, en cuanto que actividad intelectual, por matizable que este adjetivo sea. Y es que, en la medida en que la escritura es también un proceso en el que se encadenan tomas de decisiones,

²⁸ Los ideales de la vida (Discurso a los maestros sobre psicología pedagógica). En: <https://www.unav.es/gep/TalksToTeachers.html>.

²⁹ Daniel Berlyne fue un psicólogo británico-canadiense del siglo XX con importantes trabajos son influenciadas y, al mismo tiempo, ejercen una influencia, sobre la curiosidad y la excitación.

como podremos ver en el apartado dedicado a la intuición, una mente más curiosa accede a más y mejor información mejorando el punto de partida y la búsqueda de soluciones.

Finalmente, quede demostrada o no la importancia de la curiosidad (que estimamos que sí), de la plasticidad literal y metafórica de la mente del escritor, así como su espíritu crítico y en cierto punto inconformista, me gustaría señalar el vínculo existente entre este punto y el siguiente, dedicado a la libertad creadora. Y para ello, también como conclusión, echo mano de las siguientes palabras de Patricia Highsmith, en las que introduce un concepto, «la apertura del espíritu» que, si bien encontramos en la mayor parte de escritores exitosos, no nos atrevemos a diseccionar. «Muchos escritores principiantes creen que sus colegas ya consagrados deben de tener alguna fórmula mágica para alcanzar el éxito. El presente libro conseguirá, sobre todo, que se desvanezca esta idea. No hay ningún secreto para alcanzar el éxito escribiendo, salvo la individualidad o, si se prefiere, la personalidad. Y como cada persona es distinta a las demás, solo al individuo le corresponde expresar lo que le diferencia de los demás. Esto es lo que yo llamo “la apertura del espíritu”. Pero no se trata de nada místico. Es solamente una especie de libertad, de libertad organizada» (Highsmith, 2003, p.10).

3.3. La libertad creadora

Nuestras mayores pasiones eran leer y escribir, y la idea de que el placer coincidiera con el deber nos parecía maravillosa, pero hay que admitir que, para muchos de nosotros, estudiar literatura era una manera de no estudiar derecho, de no estudiar periodismo: un modo de no hacer lo que nuestros padres querían que hiciéramos.

(Alejandro Zambra)³⁰

«Estoy leyendo *Pedro y Juan* de Guy de Maupassant; es muy bello, ¿has leído el prefacio, explicando la libertad que tiene el artista de exagerar, de crear una naturaleza más bella, más simple, más consoladora en una novela?» (Gogh & Goldstein, 2000,

³⁰ En (Zambra, 2019, p.11).

p.187). La sensibilidad de Van Gogh va más allá de la luz o el empleo de los colores y se adentra en el territorio de lo abstracto con asombrosa lucidez. Con estas palabras nos introduce en un asunto nuclear de este apartado, el de la libertad creadora, nuevamente más una característica del artista y no del contexto, una facultad y no una circunstancia. Esto queda demostrado por la abundancia de casos, tal vez extremos, en los que escritores han desarrollado sus historias en contextos políticos dictatoriales, privados de alguna de sus libertades y derechos fundamentales básicos. Así, la primera parte de *El Quijote* (1597) fue escrita en prisión y *Si esto es un hombre* (1947), de Primo Levi, o *Purgatorio* (1979), de Raúl Zurita, fueron concebidas, aunque se escribieran más tarde, en un campo de concentración nazi y en una cárcel de la dictadura chilena de Pinochet respectivamente.

De hecho, lo que más atenta a la verdadera libertad creadora no son los asuntos objetivos del estado o la administración. Es más, en muchos casos, el uso arbitrario del poder ha dado pie a numerosas obras que reflexionaban sobre este hecho, o simplemente, lo padecían. Desde la nostalgia de un mundo que se acababa recordó Stefan Zweig *El mundo de ayer* (1941). Igualmente, con un agudo uso de la ironía, burló Luis García-Berlanga a la censura franquista durante décadas, retratando en muchas de sus películas alguno de los aspectos más irrisorios de una sociedad ingenua y sumamente manipulable, en lo que son solo dos ejemplos. Justamente esto es lo que viene a recordarnos Carlos Fuentes en la conferencia *La escritura: encuentro y memoria* a la que ya hemos hecho mención³¹: «la respuesta artística a la crisis política y económica de la modernidad ha sido la libertad de estilos, que permite al artista escribir en los estilos que lo plazcan, a condición de que la libertad no olvide nunca lo que debe a la tradición y lo que la tradición le debe a la creación» (Cátedra Alfonso Reyes, 2013).

Además de proclamar y defender la libertad de estilos, el escritor mexicano pone sobre la mesa la relación bidireccional entre libertad y tradición, algo sobre lo que reflexionaremos en el apartado dedicado a las influencias y la relevancia del contexto sociológico en la creación. Cosa diferente es el modo en el que a un escritor se le imponen los temas, siendo esta, quizá, la cuestión sobre la que goce de menor libertad de elección. En este caso, más que el peso de la tradición, influyen

³¹ Ver página 49.

principalmente las experiencias acumuladas, la pequeña biografía de los autores. Sobre esto se pronunciaba Mario Vargas Llosa: «el novelista no elige sus temas; es elegido por ellos. Escribe ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. En la elección del tema, la libertad de un escritor es relativa, acaso inexistente. Y, en todo caso, incomparablemente menor que en lo que concierne a la forma literaria, donde, me parece, la libertad –la responsabilidad– del escritor es total. Mi impresión es que la vida le inflige los temas a través de ciertas experiencias que dejan una marca en su conciencia o subconciencia, y que luego lo acosan para que se libere de ellas tornándolas historias» (Roma, 2003, p.195).

En cualquier caso, no es el tema un elemento central de la creación artística, pues este no pasa por ser más que el barro del alfarero o las témperas del pintor. Mucho más profunda, al respecto de la tradición, es la reflexión que comparte con nosotros el genial cineasta Serguéi Eisenstein, quien analiza, precisamente, el papel que juega la tradición, en forma de aprendizaje académico, en la libertad del artista, declarando ingenua esta visión, que se extiende en todos los ámbitos de la vida, no solo el creativo, según la cual el alumno debe quedar liberado de toda esa serie de preceptos e influencias en busca de una libertad despojada de cadenas. «Eso presupone personalidades flojas, a quienes sofocaría el caparazón tradicional, y da lugar a expresiones de una ingenuidad que resulta siempre grata, pero que, en gran parte, no es sino ignorancia y desmaña. La reacción del espíritu creador ha de producirse desde dentro de la tradición artística; de otro modo, opera en el vacío y no conduce a nada, o mejor, conduce a la nada, es puro nihilismo» (Eisenstein, 2003, p.38).

Menos ortodoxa, curiosamente, es la visión de uno de los escritores canónicos por excelencia, un Henry James que promueve un acercamiento menos estricto a la tradición, más libre, en el sentido absoluto del término. Es más, James sugiere que las propias tradiciones que se imponen de un modo inapelable deberían aportar sus propias respuestas. «La buena salud de un arte que tan inmediatamente pretende reproducir la vida tiene que exigir una perfecta libertad. Vive de su ejercicio y el significado mismo de ejercicio es libertad» (Besant et al., 2006, p.86). Es discutible, en cualquier caso, que un conocimiento meticuloso de la tradición coarte hasta tal punto la libertad artística, pues esto, en todo caso, dependerá precisamente, como anuncia el título de este apartado, del carácter y la personalidad del escritor. Sin embargo, dan que pensar los argumentos utilizados por el novelista neoyorquino a

propósito de la relación entre libertad e intensidad: «no habrá intensidad alguna, y por lo tanto no habrá valor, a menos que haya libertad para sentir y decir. El trazar una línea que debe seguirse, un tono que debe adoptarse, una forma que debe llenarse es una limitación de esa libertad y una supresión, precisamente, de aquello que más excita nuestra curiosidad».

La curiosidad, precisamente, tal y como señala Luis Racionero, es uno de los motores de la creatividad y la creación, «los estímulos del verdadero creador son el juego y el placer, la sorpresa y el conocimiento. Las teorías psicoanalíticas lo confirman: la conciencia del yo individual anexa a la condición humana ha de pagarse al precio de la expulsión del útero materno, experiencia que conduce al aislamiento» (Racionero, 1995, p.28). Sin embargo, y no creemos que haya contradicción en ello, este mismo autor señala, a continuación, que el conocimiento de las reglas es también básico en el ejercicio de la libertad, ya sea actuando en contra o a favor de ellas. Es más, algunas escuelas, especialmente las vanguardistas y experimentales, proponen la restricción como vía para el ejercicio de la creatividad, la imposición de cadenas como símbolo, paradójicamente, de la libertad. Según estas tendencias, las facultades expresivas de un autor se expanden urgidas por la constricción.

En cualquier caso, adoptemos una u otra postura, no podemos negar lo inspirador que es el mensaje de Henry James, poniendo en valor, cual Quijote, la libertad expresiva y creativa. «Esta libertad es un privilegio espléndido, y la primera razón que debe aprender el joven novelista es ser digno de ella. “Gózala como lo merece”, le diría yo; “toma posesión de ella, explórala hasta el último rincón, publícala y goza con ella”. Toda vida te pertenece, y no escuches a quienes quisieran encerrarte en algunos rincones y decirte que solo aquí y allá habita el arte, ni a quienes quisieran persuadirte de que este mensajero celestial vuela fuera de la vida, respirando un aire finísimo y apartando la cara de la verdad de las cosas» (Besant et al., 2006, p.118).

Si interesante es la relación entre libertad y tradición, más aún lo es la defensa de la subjetividad, la relación entre el sujeto y la presunta verdad y todo lo concerniente, en esta línea (aunque también en la anterior), a la autocensura como mecanismo, este sí limitante, de autocontrol. Desde nuestro punto de vista, Ernesto Sabato da con las claves que definen el arte y lo separan del resto de disciplinas, de un lado más especializadas, del otro más ceñidas a la realidad y separadas del sujeto,

algo que no puede acontecer en la escritura. «Es obvio que este extremo subjetivismo, lejos de ser falso, es en el arte lo único verdadero; ya que todo lo otro es conjetura y problema. La ciencia aspira a la objetividad, pues la verdad que busca es la del objeto. Para la novela, en cambio, la realidad es a la vez objetiva y subjetiva, está fuera y dentro del sujeto, y de ese modo es una realidad más integral que la científica. Aun en las ficciones más subjetivas, el escritor no puede prescindir del mundo; y hasta en la más pretendidamente objetiva el sujeto se manifiesta a cada instante» (Sabato, 2002, pp. 101-102). Avanza en esta misma línea Saul Bellow, quien afirma que «los novelistas se equivocan cuando ponen una interpretación de la historia en la base de su creación artística, al querer tener “la última palabra”. Al novelista le conviene más confiar en su propio sentido de la vida: será menos ambicioso, y será más probable que esté diciendo la verdad» (Belmonte et al., 2020, p.522). Y es que, como nos recuerda Somerset Maugham, «por mucho empeño que ponga en ser objetivo, [el novelista] sigue siendo esclavo de las peculiaridades de su carácter. Por mucho empeño que ponga en ser imparcial, no puede evitar tomar partido. Juega con los dados cargados» (Maugham, 2004, p.19).

«La geometría puede servirnos para establecer la verdad de algunas cosas, pero en todo lo demás habremos de someternos a la opinión y el juicio de los hombres» (Panofsky en Josipovici & Vitier, 2002). En este estudio que hace Erwin Panofsky, historiador del arte, sobre el grabado *Melancolía (1514)* de Durero, queda resumida nuestra posición en lo referente al debate entre verdad y libertad y es en esta cláusula de humildad donde deben centrarse los esfuerzos de los creadores.

En lo referente a la subjetividad y la libertad creadora del artista, en íntima conexión, también, con la autocensura, se sitúan los valores éticos del escritor, la intencionalidad moral de su arte, algo que, sinceramente, consideramos que debe quedar fuera al ser, principalmente, un lastre para el ejercicio imaginativo, también para la recreación de pasajes que solo conceptos tan rígidos y atávicos como la culpa, la vergüenza o la corrección política pueden llegar a censurar. El compromiso, en todo caso, es con la propia libertad o, a lo sumo, con la búsqueda de la verdad literaria. Una verdad literaria que queda, esto seguro, fuera del ámbito de la verdad objetiva o científica. Así, será mejor escritor todo aquel que logre desprenderse de las ataduras que arrastra, bien por su educación, bien por su carácter, muchas veces pusilánime o excesivamente comprensivo con las imposiciones y todo un sinfín de circunstancias

y condicionantes que no tiene por qué acatar. «Como novelista, e incluso como ser humano, puedo permitirme una teología ecléctica» (Belmonte et al., 2020, p.857), sentencia Anthony Burgess, para quien el trabajo de la literatura no consiste en enseñar buena conducta, sino, tal vez, clarificar la cuestión de las elecciones morales al mostrar la naturaleza de los problemas de la vida, una suerte de verdad literaria que no debemos identificar, en ningún caso, con la bondad.

Temerosa de todos estos esfuerzos moralizantes se muestra también Ursula K. Le Guin quien, en su obra *Contar es escuchar*, defiende lo siguiente: «los escritores pueden querer corregir injusticias, o dar testimonio de atrocidades, o convencer a los demás de lo que a su entender es la verdad. Pero si dejan que esos objetivos conscientes asuman el control de su obra, limitan la amplitud y la capacidad potenciales de esta última» (Le Guin, 2018, p.307). Así, sin querer entrar a fondo en la cuestión, centrados, como estamos, en determinar los elementos del talento y el carácter (como derivación del primero) que definen la genialidad literaria (y en los que, por esto mismo, deberían focalizarse los cursos y talleres de escritura), nos quedamos con el hecho de que un ejercicio libre, orientado a la verdad literaria, eminentemente subjetivo va a ser siempre mejor que aquel que se sirve del lenguaje para demostrar una verdad, aportar normas de conducta o mostrar un camino de perfección en un esfuerzo que, aunque loable, no creemos que le corresponda a la literatura como forma de arte.

Ello sin renunciar a la verdad, a la verdad de la escena, a la que se refería Stanislavsky (Mamet, 1991, p.66). Ello sin proclamarse en rebeldía respecto a la verdad objetiva, sino buscando la síntesis entre el yo y el mundo, la inconsciencia y la conciencia, la sensibilidad y el intelecto. Aquí reside la libertad del artista. Aquí y no en la que Poe define como «herejía de lo didáctico» (Poe et al., 2018, p.99).

3.4. La intuición. La toma de decisiones artística

Lejos de pretender detenernos en viejas y sesudas disquisiciones acerca de su significado, y sin intención tampoco de ahondar en las diferencias entre intuición sensible e intuición intelectual, nuestra aproximación a este concepto y a la toma de decisiones debe quedar acotado al campo de la escritura y la literatura, tanto en su

influencia a la hora de dar con la expresión adecuada como en el momento de componer o construir historias. En cualquier caso, como denominador común y punto de partida, debemos tener en cuenta que la intuición es más impulsiva que reflexiva, más emotiva que racional, más concreta que abstracta.

Diría que es la intuición la primera que actúa a la hora de declarar el famoso «funciona», el «eureka» que tal vez pronunciara Arquímedes y que anuncia la existencia de una visión o epifanía. Digamos que la intuición revela aquello que estaba escondido y que, una vez descubierto, pareciera llevar allí toda la vida. El problema, una vez más, se encuentra en la frontera, allá donde convive con el prejuicio, con quien parece compartir habitación en el inconsciente. Lo intuitivo también convive con nuestro yo más animal, con todos los códigos que llevamos instalados para sobrevivir. También podríamos situarla próximo al autoengaño, pero, dada la visión tan laxa que tenemos de la verdad, esto no supone ningún problema.

Intuir es, en gran medida, asociar, y la asociación es, por definición, casi automática e implícita. A pensar sobre ella, aunque parezca un oxímoron, ha dedicado grandes esfuerzos el reconocido psicólogo Daniel Kahneman, quien en su obra *Pensar rápido, pensar despacio* (2011) nos dejó muchas pistas sobre el funcionamiento del cerebro, aunque nos parece que su aplicación está más orientada a otras disciplinas, no precisamente a la creación artística, donde incluso la existencia de todos los sesgos que él pone de manifiesto o, lo que es más, la ignorancia de su existencia, puede devenir favorable al arte y a su ya mencionada ausencia de compromiso con la verdad, lo racional o conveniente.

Ahora bien, acojamos algunas de estas ideas para entender cómo procede el escritor y en qué medida esta «mente rápida» colabora en su tarea. También para explicarnos, por ejemplo, el proceso creativo que revela Juan Rulfo en su breve escrito titulado *El desafío de la creación* y en el que declara, taxativamente, que las bases sobre las que crea sus mundos descansan en la intuición. «En mi caso personal, tengo la característica de eliminarme de la historia, nunca cuento un cuento en que haya experiencias personales o algo autobiográfico, o que yo haya visto u oído, siempre tengo que imaginarlo o recrearlo, si acaso hay un punto de apoyo. Ese es el misterio, la creación literaria es misteriosa y uno llega a la conclusión de que, si el personaje no funciona, y el autor tiene que ayudarlo a sobrevivir; entonces falla inmediatamente.

Estoy hablando de cosas elementales, ustedes deben perdonarme, pero mis experiencias han sido estas, nunca he relatado nada que haya sucedido; mis bases son la intuición y, dentro de eso, ha surgido lo que es ajeno al autor» (Rulfo, 1989, p.52). Si acaso hay un punto de apoyo, dice, como si Arquímedes aún nos escuchara. Desde luego, Rulfo fue capaz de mover el mundo, su mundo, a partir de meras intuiciones.

«Cuanto más entreno más suerte tengo». ¿Podríamos llegar a citar al jugador sudafricano de golf, Gary Player, con motivo de esta tesis? Si la intuición es la suma de aprendizajes, la comprensión, no siempre elaborada y consciente, de cómo resolver cuestiones prácticas de la literatura en base a pasajes conocidos, podríamos determinar que hay algo que la une, ineludiblemente, con la inteligencia emocional y que habilitaría la posibilidad de su educación. Sería interesante, como seres humanos curiosos, navegar por lo que autores como Robin M. Hogarth o Malcolm Gladwell tienen que decirnos al respecto de la inteligencia intuitiva o de por qué sabemos lo que sabemos, pero nuevamente nos encontraríamos tratando de dar respuestas que, no solo discurren en paralelo a la literatura, sino que entorpecerían su labor.

Tanto es así que suscribo las siguientes palabras de Ernest Hemingway, ya citadas en esta investigación³² y quizá un tanto primitivas, más aún en este contexto de fe incorruptible en la ciencia, pero que me representan y nos permiten regresar al tono necesariamente especulativo, que no místico, de esta investigación: «¿Cuánto esfuerzo bien planificado tuve que hacer para desarrollar el estilo que distingue mi obra? Esa pregunta requiere una respuesta larga y laboriosa, y si dedicara un par de días a contestarla, llegaría un momento en que sería tan consciente de mí mismo que no podría escribir. Lo que los aficionados llaman estilo suele ser el resultado inevitable de los primeros y torpes intentos por hacer algo que no se haya hecho antes» (Belmonte et al., 2020, p.175). La escritura es, por lo tanto, básicamente intento, prueba, juego. Y es este su entrenamiento, principalmente no consciente ni deliberado, la mayor parte de las veces trabado y estéril. Es de esta manera que se ejercita la intuición, con el riesgo de terminar repitiéndose, de adentrarse en un bucle infinito lleno de clichés y lugares comunes. Y en esta línea se pronuncia también Gabriel García Márquez lo que, sin ánimo de declararnos ni mucho menos escépticos respecto del conocimiento científico, nos permite argumentar a favor de una separación radical

32 Ver página 19.

entre el arte y la ciencia en todo lo referente a su naturaleza, motivaciones o procesos. Así, la intuición le habría permitido a Gabo hallar lo real (¿lo real imaginario?) y, a partir de ahí, y de toda la serie de facultades ya citadas (o por citar), reconstruirlo literariamente. «La intuición, que es también fundamental para escribir ficción, es una cualidad especial que te ayuda a descifrar lo que es real sin necesidad de recurrir al conocimiento científico o a alguna otra clase de saber especial» (Belmonte et al., 2020, p.1177).

Si algo distingue la obra de José Saramago es su sencillez y ausencia de pretensiones. Siempre que podía renunciaba a su condición de escritor, a la brillantez que tantos le atribuían. Quizá fuera, únicamente, una forma de permanecer libre, al margen de los condicionantes que imponen la crítica y los críticos, pero creemos que no había impostura en sus palabras, sino una visión gozosa y simple de su tarea, la misma que le llevó a equiparar su labor con la de un explorador que, solamente, sigue las flechas que marcan el camino, aunque no creemos que sea tan sencillo. «Me dejo llevar por la lógica interna de la novela. Es lo narrado lo que te va diciendo en cada momento lo que necesita. Tú escribes, y es la escritura la que va tomando por sí misma sus propias decisiones. Eres consciente de lo que haces, pero no estás pensando que ahora escribes esto para lograr o llegar luego a aquello; no hay planificación por mi parte. Es la escritura la que te lleva y resuelve los problemas. Todo lo que tienes que hacer es no ir en contra de la propia lógica de la narración» (Roma, 2003, p.203).

Extremadamente lúcida es también la siguiente reflexión de Ursula K. Le Guin, con la que daremos por cerrado un epígrafe en el que nos ha dado tiempo a poner en valor la intuición como una de las claves de la escritura al tiempo que hemos querido separarnos de enfoques demasiado científicos, no por desconocimiento, que también, sino principalmente por considerarlos incompatibles con su papel dentro del arte, en cuanto guía no consciente para la toma de decisiones, una toma de decisiones que, como bien dice la escritora, ha de ser estrictamente estética, no verdadera, ética o sometida a ninguna prueba de rigor científico. Una toma de decisiones que viene informada, obviamente, por la experiencia y el oficio adquiridos, de tal modo que podríamos llegar a afirmar que la intuición se educa a sí misma:

Toda labor altamente cualificada, todo oficio o arte verdadero, se lleva a cabo una vez que la mayoría de sus aspectos se han automatizado a través de la práctica, de la absoluta familiaridad con determinado medio, sea la piedra del escultor, el tambor del músico, el cuerpo del bailarín o, en el caso de los escritores, los sonidos verbales, los sentidos de las palabras, el ritmo de las oraciones, la sintaxis y demás. El bailarín sabe dónde poner el pie izquierdo, y el escritor sabe dónde hace falta una coma. Mientras trabaja, un artesano habilidoso o un artista solo toma decisiones estéticas. Las decisiones estéticas no son racionales; se adoptan en un nivel que no coincide con la conciencia racional. Así pues, muchos artistas sienten que trabajan en un estado de trance y que, en ese estado, no toman decisiones. La obra les dice lo que ha de hacerse, y ellos lo hacen. Tal vez sí sea tan místico como suena (Le Guin, 2018, p.285).

3.5. La personalidad como una forma de carácter

Cualquiera que rastree el desarrollo de mis nueve sinfonías me conocerá bien.

(Gustav Mahler)³³

Escribir es, ante todo, un reto de gran envergadura. Un desafío intelectual pero también físico que exige lo mejor del individuo, a quien lleva, cuando el esfuerzo es honesto y verdadero (literariamente hablando), al límite de sus fuerzas. La escritura es también un encuentro con el fracaso, la crónica de una sucesión de decepciones y desconciertos que muchas veces invita a dar la tarea por imposible. Lo explicaba Mario Levrero en *La novela luminosa* (2005) utilizando las siguientes palabras: «todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. El sistema de crear un entorno para cada hecho luminoso que quería narrar me llevó por caminos más bien oscuros y aún tenebrosos. Viví en el proceso innumerables catarsis, recuperé cantidad de fragmentos míos que se me habían enterrado en el inconsciente, pude llorar algo de lo que habría debido llorar mucho tiempo antes y fue, sin duda, para mí, una experiencia notable» (Levrero, 2008, p.19). De ahí que esté más vigente que nunca la siguiente proclama

³³ En (Belmonte et al., 2020, p.18).

del escritor chileno Jorge Edwards: «el escritor debe tener talento y carácter» (Edwards, 2020).

Esta también es la idea de Ernesto Sabato, quien cita a Karl Jaspers, filósofo y psiquiatra alemán, haciendo equiparar la producción de una novela con la existencia misma, de modo que «la existencia es una conquista. Su modo de ser esencial es “estar en impulso”. Su ritmo propio es la crisis. Es un perpetuo movimiento de flujo y reflujo, de fracaso y victoria. Solo puede irse al reposo por la angustia, al abandono por el desafío, a la creencia por el escándalo. La vida espiritual es una continua tempestad de antinomias, cuyos términos tan pronto se estrellan entre sí como se separan hasta la ruptura. El existente tiene que mantener los contrarios unidos en un esfuerzo de dolorosa tensión jamás resuelta» (Jaspers en Sabato, 2002, p.143). Este paralelismo entre existencia y vida nos parece tan afinado que podemos dar por buena la comparación también en lo que a la lucha de opuestos que Karl Jaspers plantea como principal pulsión vital, aunque este símil no encaje tan bien con una visión de la literatura más amplia y compleja donde las decisiones a tomar no son necesariamente binarias.

Sería interesante investigar si el carácter de un escritor puede esquivar aparecer en su obra, de modo que esta no refleje, en modo alguno, su personalidad. Sin embargo, coincidimos con Joyce Carol Oates cuando afirma que «el estilo es el carácter» invitándonos a conocer a los autores por sus escritos. Es en la obra donde el artista debe distinguirse, adoptando formas de pensar y obrar independientes, lo que, a su vez, retroalimentará la conformación del carácter. Es en sus escritos donde debemos hallar la intensidad y la fuerza de carácter de un escritor. Cabe citar aquí la siguiente frase del fantástico novelista Graham Greene: «no se lo tomen a mal si les digo que escribo como escribo porque soy como soy» (Belmonte et al., 2020, p.32).

Por otro lado, algunos teóricos plantean que el escritor debe tener, necesariamente, unos rasgos caracteriológicos que lo definan y le posibiliten, a su vez, sobrevivir tanto en la institución literaria como a los arduos procesos de creación. La misma Dorothy Parker, poeta neoyorquina de enorme talento, decía lo siguiente: «dios sabe que me encantaría escribir una novela, pero no tengo el carácter necesario» (Belmonte et al., 2020, p.122). Probablemente, como veremos más adelante, el

escritor deba ser tenaz, infatigable, humilde para aceptar las críticas, sensible e inteligente para conocerse bien. Un poco vanidoso, seguro, anhelante de compartir lo escrito y comunicarse con un lector. Probablemente, deba ser perfeccionista y ambicioso. No sé si, en definitiva, dado todo lo anterior, mal tipo, egoísta o arrogante, como sugiere Stephen Spender en estas declaraciones a *The Paris Review*:

Diría que es difícil ser buena persona, desde luego, y que quizá un poeta sea especialmente consciente de ello. El gran poeta o el escritor se enfrenta al dilema de que, para dedicarse a su arte, debe ser egoísta. Piense, por ejemplo, en cómo sacrificó su vida familiar James Joyce. El poeta puede pensar que está justificado hacer algo porque su arte se lo exige. En general, los artistas adoptan esa actitud y quizá sea la actitud correcta. Crees, quizá, que debes enamorarte, y aunque con ello causes sufrimiento a otras personas, te parece que tu poesía lo justifica. Lo cual significa cierta arrogancia por parte del artista, una arrogancia que el hombre normal probablemente no se permitiría, porque dudo que un fabricante de automóviles pensara: «Debo ser infiel a mi mujer por el bien de General Motors, mientras que el poeta es capaz de pensar de este modo» (Belmonte et al., 2020, p. 1077).

Para su estudio, y asumiendo nuevamente los riesgos de la simplificación, he querido clasificar los rasgos de carácter o personalidad que definen a los autores considerados geniales siguiendo el rastro de lo que otros han dicho de ellos, de lo que ellos mismos han declarado en entrevistas y publicaciones y, por supuesto, indagando en su propia obra literaria, prueba principal de todo ello. Así, vamos a hablar en primer lugar de resistencia o tenacidad, ligadas ambas con la ambición, continuaremos con la condición obsesiva propia de todo creador de cierto nivel, unida esta al entusiasmo; proseguiremos con el autoconocimiento y la capacidad de crítica, vinculadas a la autoestima, y finalizaremos con la capacidad para emocionarse y emocionar.

3.5.1. Resistencia, tenacidad. Ambición

Puede que haya algo en todos los escritores demasiado preocupados por trascender que les impide hacer lo necesario para, finalmente, poder tan siquiera escribir un buen relato, pero ese no era el caso de Van Gogh, afanado y estudioso como pocos. De ahí

que reaccionara a las palabras de Mr Testeeg, marchante de arte, en las que insinuaba cómo la mediocridad de su producción se retroalimentaba de su propio miedo a que esto sucediera impidiéndole trabajar. «Creo que Tersteeg será ya para siempre mi “the everlasting no”. Pero yo no soy el único. Casi todos aquellos que buscan su propio camino tienen así, detrás o al lado suyo, a alguien de esta clase que los descorazona continuamente. Puede ser que esto abrume y turbe, y uno quede aturdido, por así decir. Pero, como decía, esto es “the everlasting no”; por el contrario, en el caso de hombres de carácter, se encuentra un “everlasting yes”, y se ve en ellos lo que es la “fe del carbonero”» (Gogh & Goldstein, 2000, p.98).

Sirvámonos de esta magnífica expresión, «la fe del carbonero», para avanzar en este apartado incidiendo en la resistencia y la tenacidad que debe acompañar a todo artista, no solo para resistir ante los intentos de personas cercanas por desalentarlo, sino también para sobrevivir, principalmente, a los procesos de duda interior, de desesperación y deseos de abandono que es fácil detectar en la trayectoria de todo artista. «Supongo que es, en gran medida, una cuestión de temperamento. Y yo, por lo visto, no tengo el temperamento adecuado» (Belmonte et al., 2020, p.248). Con esta afirmación se desmarcaba Aldous Huxley, poniendo de manifiesto la dificultad añadida que muchos artistas sufren para poder contar con esta resistencia, y es que su grado de dramatización de la realidad, por cuestiones relacionadas con su particular sensibilidad, es también mayor que la del individuo común.

Dado que no es sencillo reconocer los desencadenantes de esta particular resistencia o tozudez, José Antonio Marina opta por identificar los obstáculos que, en cambio, la entorpecen. A saber, «la desidia, el pesimismo, el exceso de comodidad, la rutina, el convencionalismo, el miedo a secas» (Marina & Válgoma, 2015, p.18). En este sentido, cree que todos ellos se encuentran, precisamente, en la inactividad y lo cotidiano, y que sería tan fácil como propugnar la actividad y desarrollar el oficio para terminar con todos ellos. Es más, puede que esta disciplina, esta capacidad para la acción y el desempeño agónico, al límite de las fuerzas, esté estrechamente ligada con el cuidado del cuerpo, algo que ya Hemingway explicara echando mano de un símil pugilístico y llevando, a pesar de sus conocidos devaneos, una vida de deportista. No hay duda de que el estado físico y emocional debe ser bueno antes de afrontar el reto de la escritura.

Y si la escritura es un reto lo es porque, principalmente, se afronta con la máxima de las ambiciones, como si no hubiera otra manera de hacerlo. O puede que sea la literatura la que lo exija, como actividad perteneciente a las bellas artes. Algo así sugiere Enrique Vila-Matas, no sin servirse del humor ácido del poeta catalán Gabriel Ferrater para ello: «Nunca sabe uno bien dónde se mete. La literatura, al exigirle al escritor la máxima ambición, es el lío más monumental que conozco. Porque desde el primer momento uno ha de compararse con los mejores. De lo contrario, ya advirtió Gabriel Ferrater lo que nos puede suceder: “Un escritor es como un artillero. Está condenado, lo sabemos todos, a caer un poco más abajo de su meta. Por ejemplo, si yo pretendo ser Musil y caigo un poco más bajo, pues ya es bastante arriba. Pero si pretendo ser como Emilio Prados...”» (Vila-Matas, 2011, p. 112).

Esta ambición debe venir, forzosamente, acompañada de temple y contención, dos características que diferencian la gran obra del, por ejemplo, *ready-made art*³⁴, la escritura automática o la chanza ingeniosa. De dos formas distintas nos lo cuentan Patricia Highsmith y Truman Capote. Pronto nos advierte la primera que «una novela no se escribe de un tirón, como un poema, sino que es algo más largo que requiere tiempo y energía y, como también existe habilidad, tal vez el primer o segundo intento no encuentren mercado» (Highsmith, 2003, p.24). El también periodista Capote sugiere que antes de alcanzar la mirada que finalmente podrá plasmar en palabras debe transcurrir un tiempo, un tiempo en el que pueda desprenderse de la emoción primera (Belmonte et al., 2020, p.149). De vuelta con Patricia Highsmith, esta también invita a tener paciencia al escritor, hasta que el argumento de la historia lo emocione tanto que no le quede más remedio que empezar a contarlo. Y, por su parte, Truman Capote subraya la importancia de una cabeza fría, pues solo esta puede dotar al arte de su necesaria intensidad. Finalmente, la autora de obras como *El talento de Mr. Ripley* o *Extraños en un tren*, señala la necesidad de optimismo, compañero inseparable del ímpetu que hace falta para acometer una empresa de estas características.

Optimismo, paciencia, temple. Solo ellos pueden contrarrestar los efectos de la ambición propia del escritor, una persona, por lo general, bastante obsesiva. Entre otras cosas porque, como apunta John Steinbeck, «el oficio o el arte de escribir es el intento más torpe de encontrar símbolos para lo inefable. Un escritor trata de explicar

34 Forma artística de vanguardia que consiste en elaborar obras de arte con objetos encontrados que deben permanecer visibles y sobre los que apenas se llevan a cabo modificaciones.

lo inexplicable en su total soledad. A veces, si es muy afortunado y el momento es propicio, sale a la luz un poquito —nunca demasiado— de lo que trata de decir. Si es un escritor lo suficientemente sabio como para entender que lo que se propone es imposible, entonces no es un escritor en absoluto: un buen escritor siempre busca lo imposible» (Belmonte et al., 2020, p.738). De ahí que su carácter obsesivo, para no explotar y desembocar en el abandono, necesite de esa paciencia antes anunciada. De «la paciencia de un buey» a la que hacía referencia Vincent Van Gogh o al «sentarse tres días a pensar», que comentaba el no menos genial Antonio Fragua Forges en muchas entrevistas, preguntado por la raíz de su ingenio, en una respuesta muy similar a la dada por Isaac Newton sobre el origen de sus teorías: «dándole vueltas día y noche» (Marina & Válgoma, 2015, p.77).

Por otro lado, parece obvio pensar que un grado de obsesión como este solo puede aderezarse con grandes dosis de entusiasmo. Y muchas veces este aliño procede de las propias obsesiones, que son la que confieren al escritor una pasión dominante que es la que, por encima del talento, soporta el peso de una gran obra literaria, de una novela. En algo tan aparentemente trivial como mantener el ritmo de escritura encontraba Stephen King la clave para mantener encendida la llama. «Cuando he empezado un proyecto no paro, y solo bajo el ritmo si es imprescindible. Si no escribo a diario empiezan a ponerse rancios los personajes, con el resultado de que ya no parecen gente real, sino eso, personajes. Empieza a oxidarse el filo narrativo del escritor, y yo a perder el control del argumento y el ritmo de la narración. Lo peor es que se debilita el entusiasmo de crear algo nuevo; empiezas a tener la sensación de que trabajas, sensación que para la mayoría de los escritores es como el beso de la muerte» (King, 2003, p.168). Esto es, el temple, la paciencia, la sangre fría, han de convivir, según esta visión, con el dinamismo, lo lúdico y entusiasta que hay detrás, por ejemplo, de un juego, por serio que este sea.

Las soluciones a la propia obsesión, que no es otra que terminar el libro, proceden de la obsesión misma en tanto que, como afirmaba Luis Mateo Díez, «la obsesión es un mecanismo mental que concita todas nuestras posibilidades hacia ese único fin de escribir la novela, de culminarla como límite que impone la liberación, y a veces la satisfacción, de haberla terminado» (Percival, 1997, p.218). En definitiva,

la obsesión como compromiso, como pacto del escritor consigo mismo, con su yo más íntimo, al que nunca quisiera defraudar. Y el compromiso con la obra, lo que hará imposible desecharla, por más ardua que sea la tarea.

«Yo creo que la clave de todos los proyectos que importan es la obsesión, es el compromiso» (Carrión en Garzón, 2020) afirma Jorge Carrión a una pregunta a propósito del proceso creativo de su obra *Los muertos* (2010). «Depende mucho más del carácter que del talento» (Belmonte et al., 2020, p.933), sentenciaba Christopher Isherwood hablando del éxito del escritor y poniendo el cierre ideal a este epígrafe consagrado a la importancia del carácter como sinónimo de resistencia, tenacidad, tozudez, obsesiones y compromiso.

3.5.2. Aceptación de la crítica y autoevaluación. Autoestima

«Lo que yo admiro de Cavafis —y déjeme que lo explique a mi manera— es lo siguiente: es un hombre que empieza a cierta edad dando todas las señales de que no va a ser capaz de producir nada importante. Y luego, a fuerza de rechazar una y otra vez ciertas cosas que se le ofrecen, al final encuentra, al final ve, como suele decirse. Se convence a sí mismo de que ha encontrado su expresión individual. Es un ejemplo espléndido de hombre que, a fuerza de rechazar, encuentra su camino» (Belmonte et al., 2020, p.794). Qué mejor introducción para este epígrafe dedicado a la autocrítica y al conocimiento de uno mismo que estas palabras de Yorgos Safaris. En ellas se encuentran la raíz y el tronco de la cuestión, pues la capacidad de evaluarse a uno mismo no es aséptica ni universal y depende en gran medida, precisamente, de ese «uno mismo».

La autocrítica solo se convierte en un aspecto fundamental en cualquier profesión cuando se lleva a cabo con modestia, perspectiva y, también, con la autoestima necesaria para someterse al juicio sumario de un yo especialmente severo. «Cuando estás solo descubres lo que eres... aunque descubrirlo no es necesariamente gratificante. Nietzsche lo resumió en pocas palabras: “dejar a un hombre aislado es dejarlo con el cerdo que lleva dentro”» (Belmonte et al., 2020, p.1209). Con estas palabras de Joseph Brodsky se advierte del elemento más oscuro y patético de este encuentro con uno mismo que implica dicha autoevaluación. Y hay más peligros,

como el del exceso de análisis, que pone de manifiesto en las siguientes líneas el genial Isaac Singer: «como profesor de literatura, el escritor se acostumbra a analizar textos continuamente. Un crítico me dijo una vez: «yo nunca podría escribir algo, porque en el momento en el que escribo la primera línea, ya estoy desarrollando mentalmente un ensayo crítico sobre lo que he escrito» (Belmonte et al., 2020, p.635).

Es decir, cuando la crítica es llevada a cabo por personalidades con rasgos neuróticos, por personas ciertamente obsesivas, esta puede resultar incompatible con la actividad, con la producción. El escritor sería demasiado consciente de los errores y, en vez de enfocarse en corregirlos, analizaría hasta el extremo su génesis, sus porqués. Esto lo convertiría en el mejor crítico de su obra, pero no necesariamente en el mejor escritor, pues para ello esta crítica debería invitar a la acción, debería incentivar la continuidad en el esfuerzo. Solo un crítico severo pero autocompasivo, estricto pero flexible, puede ayudar a mejorar la calidad de las obras.

Ahora bien, por más paralizante que sea la autocrítica, mucho más preocupante es la arrogancia que desprenden aquellos que no están dispuestos a hacerla, aquellos que no se toman en serio su trabajo y tienen una confianza desmedida en sus posibilidades. «¿Cuántas veces?, preguntó una vez un escritor a una muchacha que fue a enseñarle sus primeros esfuerzos, en demanda de su consejo y crítica, ¿cuántas veces ha, usted, reescrito esta página? Ella confesó que la había escrito de una vez por todas, que nunca había vuelto a leerla y que no tenía la menor idea de que existiera algo llamado estilo. ¿No es presuntuoso en grado sumo creer que lo que se ha producido sin esfuerzo, reflexión o trabajo pueda causar algún placer al lector?» (Besant et al., 2006, p.53).

Walter Besant lo tiene claro, si hay un rasgo de la personalidad claramente incompatible con la actividad literaria es la falta de humildad. Más adelante, en la misma obra, introduce un nuevo ejemplo: «cierta vez se me pidió leer el manuscrito de una novela escrita por una joven. La obra era precipitada, chapucera e irreal: de hecho, tenía todas las fallas. Y, sin embargo, había en ella algo que me hizo pensar que la doma podía abrigar esperanzas. Por tanto, le escribí señalándole las faltas, sin ahorrárselas. Añadí que no se desalentara, sino que volviera a comenzar y preparara con el debido cuidado el argumento de la novela, llena de personajes debidamente

pensados, y entonces le daría todo el consejo de que fuera capaz. Al día siguiente, me mandó cinco argumentos. Desde entonces no he vuelto a oír hablar de ella y espero que haya renunciado a un arte cuyos elementos mismos no puede comprender» (Besant et al., 2006, p.77). Existe una clara ligazón entre este punto y el relacionado con la paciencia, la tenacidad, la resistencia. Puede que esta chica pecara de falta de modestia, pero creo que su incapacidad para atender con el rigor que necesitaba la crítica partió más bien de la pereza: de una escasa capacidad de trabajo.

A estas alturas, parece evidente que una buena gestión de las críticas, así como una capacidad de autoevaluación ajustada a las condiciones del escritor, también a sus características psíquicas, es fundamental para aspirar a la ejecución de una obra que verdaderamente merezca la pena. En este sentido, Pepa Roma citaba a Faulkner cuando, airado con quienes consideraban la escritura una cuestión meramente técnica, aseveraba: «no hay una forma mecánica de escribir. No hay atajos. Solo puedes aprender a partir de los propios errores» (Roma, 2003, p.178). Sin embargo, ante este axioma que podemos llegar a tratar de «verdad universal» se presentan determinadas dificultades ligadas, por ejemplo, a la carencia de perspectiva, a la ya mencionada ausencia de consciencia del escritor durante su ejercicio. Por esta razón, Julio Cortázar planteaba que, solo pasados unos años, con parte del camino ya recorrido, el escritor es capaz de mirar atrás y comprender lo suficiente como para analizarse con cierta clarividencia. «El escritor no conoce esos caminos mientras los está franqueando — puesto que vive en un presente como todos nosotros—, pero pasado el tiempo, llega un día en que, de golpe, frente a muchos libros que ha publicado y muchas críticas que ha recibido, tiene la suficiente perspectiva y el suficiente espacio crítico para verse a sí mismo con alguna lucidez» (Cortázar & Álvarez Garriga, 2018, p.15).

Sobre la cuestión de la autoevaluación también se ha pronunciado el profesor José Antonio Marina, quien pone en cuestión la generalización de un gusto estético, incluso entre personas cultas e inteligentes, por qué no, también, entre los propios creadores. También, en la medida en que, como sucede en la ciencia, no hemos encontrado un método mejor que la comparación, se cuestiona la incapacidad racional para determinar por qué nos gusta una forma u otra. Es decir, nos encontraríamos de frente con alguno de sus límites, que son también los límites del evaluador o crítico,

cuyas estructuras mentales y categorías han surgido, curiosamente, de un modo acrítico o, peor, le han sido impuestas sin derecho a réplica, con toda la fuerza de dios, el canon o el espíritu santo.

No nos queda otra que ser eclécticos a la hora de apuntar y reconocer la necesidad de la crítica y la autocrítica, de la evaluación y la autoevaluación, de la humildad y la modestia y, sin embargo, tampoco nos queda otra que ser escépticos a la hora de calificar la propia capacidad de la evaluación para transformar la capacidad de los artistas, para hacerlos avanzar en ese camino de la verdad literaria en el que se embarcan sabiendo, probablemente, que se encaminan inevitablemente al fracaso. Luchan contra la perfección, contra la necesidad de reconocimiento y fama. Están condenados a perder y, por ello, quizá sea más importante enarbolar la bandera de la resistencia y la autoestima que la de la flagelación o severa autocrítica, por importante que, desde un punto de vista racional, nos pueda parecer esta.

Es pertinente, por lo tanto, hablar de autoestima, «el aprecio o consideración que uno tiene de sí mismo»³⁵. De una autoestima en buen estado, me refiero, pues el escritor necesita de esa «fe del carbonero» que mencionaba Vincent Van Gogh para afrontar su tarea, para exponerse, como lo hace, en uno de los trabajos más sometidos al juicio y a la crítica de cuantos existen. Resulta muy interesante repasar la experiencia (racionalizada) de grandes literatos, el modo en el que afrontaron esta cuestión, la importancia que le conceden, las herramientas de que se sirvieron, aunque subyace, en todo caso, principalmente por omisión, que hay mucho de herencia, genética y ambiental, por más que la psicología posibilista reduzca el peso de las dos primeras cuestiones alejándonos de un determinismo que nosotros tampoco defendemos, pero que tampoco nos atrevemos a negar en términos absolutos.

Hay optimismo en la visión que comparte William Faulkner con los lectores de *The Paris Review*. «Si pudiera escribir mis libros de nuevo, estoy convencido de que lo haría mejor, y ese es el estado mental más saludable para un artista. Por eso sigue trabajando el creador, intentándolo de nuevo una y otra vez; porque cree que esta vez lo va a lograr, que va a alcanzar la perfección» (Belmonte et al., 2020, p.89). Desmitificadora es también la visión de Joyce Carol Oates, aunque en ambos casos se

35 En <https://dle.rae.es/autoestima>.

observa una valoración primigeniamente optimista de la vida, tal vez provocada por el reconocimiento de que sendos escritores gozan. «Hay que ser implacable con el “estado de ánimo”. En cierto sentido, escribir creará el estado de ánimo idóneo. Si el arte es, como creo, una función auténticamente trascendental, no debería importar el estado de ánimo en que te encuentres» (Belmonte et al., 2020, p.1055).

Es decir, más allá de la vigencia de su mensaje, un mensaje que todos podríamos suscribir por alentador y desencadenante de la acción, es obvio que este procede, bien de un autoengaño inicial, bien de una elaboración posterior fuertemente influenciada por el contexto. «Curry, te adoro, pero, por favor, no vengas a mi escuela»³⁶, le escribió un profesor de secundaria del área de San Francisco al jugador de los Golden State Warriors Stephen Curry alabando, precisamente, su entusiasmo, pero desechando la idea de una charla motivadora para sus alumnos, procedentes de estratos sociales más bajos, no dotados de los mismos talentos, sin los mismos presupuestos económicos y vitales que el gran jugador de los Warriors. Quizá hubiera que decir lo mismo en este caso, «William, te adoro, pero no me des consejos sobre estados de ánimo o temperamento».

Más realista, y de inmediata aplicación, me parece la visión que Raymond Carver expresó en los siguientes términos, en estrecha conexión con la fama: «esa palabra me incomoda. Mire usted, empecé en esto con muy pocas expectativas... Es decir, ¿cómo de lejos se puede llegar en esta vida escribiendo relatos? Y tampoco tenía demasiada autoestima a consecuencia del asunto de la bebida, de forma que no deja de asombrarme toda la atención que he recibido. Pero le puedo decir que, después de la acogida de *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, siento una seguridad que no había experimentado nunca. Todo lo bueno que me ha pasado desde entonces ha contribuido a que quiera seguir escribiendo cada vez más y mejor. Ha sido un buen incentivo, y encima me llega en un momento de la vida en que tengo más fuerzas que nunca, ¿saben? Me siento más fuerte y seguro de hacia dónde encaminarme que nunca. De manera que la fama, o esa atención e interés nuevos, ha sido buena para mí. Ha reafirmado mi seguridad cuando más lo necesitaba» (Belmonte et al., 2020, p.1359). En este relato se percibe que la autoestima es, en buena medida, una coyuntura directamente relacionada con el reconocimiento, un depósito que se

36 En <https://www.nbcsports.com/bayarea/warriors/teacher-curry-i-love-you-dont-ever-visit-my-high-school>.

alimenta de halagos y buenas palabras, de circunstancias favorables que desembocan en nuevas circunstancias favorables, lo que humaniza al escritor separándolo de esa especie de lista de dioses en la que Faulkner, u Oates, querían ingresarlo.

De ahí que también nos guste la perspectiva de Flaubert, quien identifica la seguridad del escritor con el fingimiento de unas capacidades, y a fingir, creemos, sí que podemos aprender. «La confianza en uno mismo como escritor se parece mucho a otros tipos de confianza, la de un fontanero o un maestro, o un jinete: se adquiere con la práctica, se consolida poco a poco, empleándose en ello. Y en ocasiones, en especial si eres novato, finges: actúas como si supieras lo que haces, y quizá hasta te sales con la tuya. A veces, si actúas como si tuvieras un don, acabas por tenerlo. También eso forma parte de tener confianza en uno mismo. Es más, creo que funciona mejor en el caso de los escritores que en el de los fontaneros» (Flaubert & Julibert, 2010, 263). Sirva esta breve pieza de humor cáustico para poner en valor la importancia de la autoestima, sea cual sea su origen, en la tarea del escritor, y sirva esta cita de Stephen Spender a propósito de Ezra Pound para dar por cerrado este subepígrafe: «en Los cantos pisanos, Pound, con actitud contrita, habla sobre su arrogancia, su orgullo, y de pronto dice algo magnífico: “Humilla tu vanidad”, pero inmediatamente se replica a sí mismo señalando que aceptar una opinión negativa de uno mismo impide cualquier logro: Aquí el error está todo en lo que no se hizo, / todo en la timidez que titubeó» (Belmonte et al., 2020, p. 1124).

3.5.3. Emocionarse para emocionar

«En mi opinión, aunque se amplíe el espectro de emociones admitidas, lo que no puede abandonarse es la exigencia de la emoción, pues, de lo contrario, se confundiría arte con cualquier otra cosa. Si una obra es solo informativa, no es arte, es ciencia; si solo es divertida, es humor, no arte. Únicamente cuando la información, el humor, o lo que sea, trasciende de sus propios límites y se expresa de modo que logre emocionar, alcanza el rango de obra de arte» (Racionero, 1995, p.96). Nos permitiremos iniciar este epígrafe dando por buena, y sin cuestionar, esta afirmación de Luis Racionero, quien incluye la emoción como requisito en toda obra de arte. Y partiremos también, aunque de un modo no tan evidente, de que la emoción no puede

ser construida con pura técnica, como si se tratara de un mero artificio. Creemos, por lo tanto, que no se puede transmitir emoción sin previamente sentirla; emocionar sin haberse antes emocionado.

También es importante señalar la relación entre la capacidad para generar emociones y la destreza para su reconocimiento. Así, Saul Bellow, hablando de Theodore Dreiser, quiso poner de manifiesto y ensalzar su capacidad para reconocer «sentimientos primarios». «Era torpe, pesado, y en ciertos sentidos un pensador mediocre, y sin embargo rico en un tipo de sentimiento que muchos escritores han desdeñado; esa clase de sentimiento que todo ser humano reconoce intuitivamente como primario. Dreiser tiene un mayor acceso a los sentimientos primarios que ningún otro escritor norteamericano del siglo XX. A muchos les incomoda el hecho de que las emociones de Dreiser no hayan encontrado una forma literaria más desarrollada. Es cierto que su arte pueda resultar demasiado “natural”. A veces transmite lo que quiere dar a entender por medio de una sucesión de palabras, de aproximaciones verbales. Avanza a trompicones, pero en general progresa hacia la verdad. El resultado es que nos sentimos conmovidos de forma inmediata por sus personajes, igual que nos conmueve la vida; por eso decimos que sus novelas son simplemente fragmentos arrancados de la vida en lugar de novelas, y no por ello podemos evitar leerlas» (Belmonte et al., 2020, p.502).

Saul Bellow separa aquí la emoción y la capacidad de conmover con el desarrollo del estilo como si este fuera, en todo caso, una forma de talento, o un condicionante del carácter, anterior al verbo. Como señala Louis-Ferdinand Celine, el estilo se pone al servicio de esta emoción, a pesar de la dificultad que entraña conmover echando mano de una herramienta tan aséptica como el lenguaje: «haces tu estilo tratando de mostrar lo que quieres de ti mismo... Y lo que yo quiero es mostrar emoción. [...] El verbo es horrible. No puedes olerlo. Por ello, llegar a trasladar emoción con la palabra es de una dificultad que nadie imagina» (Belmonte et al., 2020, p.227).

En clara sintonía con lo anterior, cabe hablar aquí de los procesos de identificación, tanto del autor con los personajes, como de los personajes con el lector, pues de la sinceridad e inmediatez de estos procesos podrá deducirse la carga emocional de los mismos, con independencia del tipo de emoción que pretenda

transmitirse. Y aquí, de nuevo, el lenguaje secunda los esfuerzos del alma, permítanme la licencia. Va detrás, tratando de describir con crudeza lo crudo, con exaltación lo alegre. Stephen Spender, eso sí, defiende que la identificación no ha de ser con el estado de ánimo del autor, sino con el sentimiento que describe, por más que este sea un reflejo de lo anterior: «no se trata de que el lector se identifique con la infelicidad del poeta, sino, en cierta manera, de hacerle disfrutar de la descripción de la desgracia, quizá para que resulte más catártica. Creo que ese es uno de los aspectos más profundos en la poesía de Yeats. A veces le conducía a expresiones bastante brutales, pero aplicar esa idea a Shakespeare, por ejemplo, a Lear, revela que disfrutamos del sentimiento del rey Lear. Y cuanto más miserable es Lear, más magnífico es el lenguaje y, por lo tanto, más placentero» (Belmonte et al., 2020, p.1128).

Edgar Allan Poe, por su parte, en su faceta de crítico y ensayista, sí es capaz de jerarquizar las emociones, considerando las más sublimes y puras a las procedentes de la contemplación de la belleza y describe el propósito poético en «la satisfacción de la razón; o de la pasión» (Poe et al., 2018, p.102). Y, reconociendo que la misión última de la literatura es convocar emociones, advierte que es regla de oro de la escritura, especialmente de la poesía, que «los efectos deben surgir lo más directamente de sus causas», por lo que define, en cierto modo, al poeta como un mero médium de lo experimentado.

Así, como conclusión, medie o no la técnica en el uso del lenguaje a la hora de transmitir carga emocional, lo cierto es que esta es parte fundamental del texto y, de alguna manera, tal y como defendía John Irving en entrevista para *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, «esa carga es lo que más directamente lo vincula al escritor con su texto, más que cualquier otro dato autobiográfico» (Torreiro, 2006).

3.6. Determinantes sociológicos: entre la influencia y el «ambiente»

Lógicamente, este apartado no pretende señalar el modo en el que los condicionantes relacionados con el entorno y los contextos culturales influyen en la composición literaria, en aspectos como la elección de temas, características y desarrollo de los personajes o la creación de atmósferas de ficción. Eso será motivo, como ya es, de muchas otras tesis doctorales, centradas en un autor o en una obra, en las que el

análisis en clave biográfica del mismo es parte esencial de estas. El objetivo de este apartado es alcanzar conclusiones, o nuevos interrogantes, sobre el modo en el que estas circunstancias afectan a la calidad artística de los trabajos y al propio desarrollo del potencial creativo del autor, dinamizándolo o desincentivándolo.

No se trata tampoco de entrar a valorar lo obvio, es decir, cómo el hecho de haber nacido en uno u otro lugar modifica nuestra posición relativa y las lentes a través de las cuales observamos el mundo. Estas diferencias se plasmarán, sin duda, en el trabajo artístico y, como lectores, nos conducirán a emitir opiniones sobre nuestros gustos o preferencias en función de la similitud entre nuestros intereses y los del escritor, pero, en ningún caso, estas diferencias pueden estar en la base de juicios a propósito de la calidad de los trabajos o influirán decisivamente en el talento del autor.

Sobre esta cuestión se han expresado muchos escritores, imponiéndose, en muchos casos, una mezcla entre una suerte de estoicismo del siglo XX y XXI y, al mismo tiempo, una visión romántica, aunque no por ello menos profesional, de la creación, aislada del mundo exterior y todos sus elementos. Así, por ejemplo, Charles Bukowski negará cualquier valor a la influencia o el contexto —«eso es para amateurs»— tal y como demuestran los versos del poema *Air and light and time and space*³⁷ en los que parodia a todos aquellos escritores que se crean espacios y lugares de trabajo a medida, como si en ellos residiera la clave de su oficio, cuando en realidad, si se trata de crear, sintetizo la posición del autor, lo vas a hacer con independencia de una larga jornada de trabajo o de los inconvenientes de las cargas familiares.

En esta misma línea, Rainer Maria Rilke, en sus *Cartas a un joven poeta* (1917), pone el mundo interior, la espiritualidad y el bagaje intelectual y afectivo del escritor muy por encima de las circunstancias en las cuales se acomete la creación: «piense, querido señor, en el mundo que lleva usted dentro y denomine a ese pensamiento como quiera: recuerdo de la propia infancia o anhelo del futuro, pero esté atento a lo que surge en usted y antepóngalo a todo cuanto observa en su entorno» (Rilke, 2012, p.77).

Otros autores, sin embargo, ponen de relieve el valor de lo acontecido en la infancia, ese paraíso perdido en el que cobra forma el modo en el que una persona

³⁷ En: <https://allpoetry.com/poem/14326888-air-and-light-and-time-and-space-by-Charles-Bukowski>.

concibe la relación entre lo real y lo imaginario. «Si no me equivoco en mi sospecha, una mujer, o un hombre, desarrollan precozmente, en su infancia o comienzos de la adolescencia, una predisposición a fantasear personas, situaciones, anécdotas, mundos diferentes del mundo en el que viven, y esa proclividad es el punto de partida de lo que más tarde podrá llamarse una vocación literaria» (Roma, 2003, p.110). Con estas palabras Mario Vargas Llosa plantea que es en la infancia cuando uno se hace escritor, cuando se observa esa propensión a la fantasía, a apartarse del mundo real.

En este caso, la participación del entorno lo sería, en todo caso, por omisión, al no querer imponer sobre el niño la visión necesariamente realista a la que se somete todo aquel adulto que no ha gozado de esta capacidad de elección. Avanza en lo antes dicho por Julio Cortázar, en el efecto pernicioso de las lecciones adultas sobre la mente del niño, que simplemente juega y se distrae. «¿Se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Es eso que se suele llamar un estado de distracción y que nadie sabe bien qué es. Porque cuando somos pequeños nuestras madres y nuestras maestras nos enseñan que no hay que distraerse e incluso nos castigan por lo cual, quizá, sin saberlo, pobres, nos están privando desde la infancia de una posibilidad dentro de muchas posibilidades, de cierto tipo de aperturas» (Cortázar & Álvarez Garriga, 2018, p.63).

Sobre estas visiones, que aceptan un relativo determinismo y le otorgan peso a la influencia del entorno y el contexto en la maduración de los escritores, hay que alertar acerca de los procesos de racionalización a posteriori que pretenden explicar, con argumentaciones muy sesudas, cuestiones que, en todo caso, reposarían en el ámbito de lo inconsciente e inexplicable. Es casi imposible pretender tasar el valor de dichas influencias pues no se trata de un proceso lineal, ni tampoco hay estudios científicos que lo acrediten. De hecho, en la mayor parte de las ocasiones, estas influencias son reconocidas en obras, como memorias y autobiografías, que no pueden escapar, por sus fuentes y mecanismos de creación, del ámbito de la ficción.

Además de esta racionalización a posteriori de algo que es mucho más azaroso y caótico, no es difícil detectar cierto esnobismo en la relación de influencias y los homenajes que algunos autores llevan a cabo de manera explícita en sus obras. Se ensalzan ciertas lecturas mientras que otras, probablemente las que calaron más hondo

y ocupan un lugar fundamental en el inconsciente del escritor, se omiten por olvido o pudor. Lo explica maravillosamente, una vez más, Ursula K. Le Guin:

que la noción aceptada (y masculina) de influencia literaria es terriblemente simplista lo demuestra el hecho de que aquella pasa por alto, ignora, desestima, el efecto que la «preliteratura» —relatos orales, cuentos tradicionales, cuentos de hadas, libros ilustrados— puede tener en la tierna mente del preescritor. [...] El cuento que oímos a los cuatro años puede tener un efecto hondo y perdurable en nuestra mente y nuestro espíritu, pero es poco probable que de adultos seamos conscientes de ello, a menos que se nos pida pensar seriamente en el asunto. Y puede que la persona afectada sea profundamente reacia a tomar conocimiento de esas influencias. Si la «seriedad» se limita al discurso sobre la Literatura canónica, puede que sintamos vergüenza de mencionar algo que nos leyó en voz alta una pariente femenina después de que nos metiéramos en la cama con nuestros peluches. No obstante, aquel cuento puede haber informado nuestra imaginación de una manera más decisiva que cualquier cosa que hayamos leído (Le Guin, 2018, p.134).

En cualquier caso, hecha esta salvedad, son muy interesantes las teorías que ponen en relación la infancia del escritor con su capacidad creativa y su obra artística adulta. En este sentido, Anais Nin, escritora cuya vida estuvo marcada por el temprano abandono de su padre, nos plantea una cuestión fundamental: «¿no debemos rebuscar, acaso, los primeros trazos de actividad imaginativa en la infancia? [...] Sería un error considerar que los niños no se toman el mundo en serio. No, verdaderamente lo hacen y depositan en él grandes cantidades de emoción. Lo opuesto al juego no es lo serio, es lo real. [...] El escritor de ficción hace lo mismo que un niño: crear un mundo de fantasía y tomárselo muy en serio» (Nin, 2012, p.12). Cabría realizar una investigación más profunda sobre la relación entre la creatividad y la posibilidad (y la imposibilidad) del juego en la infancia para terminar de valorar este hecho, algo que, intuitivamente al menos, sí llegamos a comprender.

Pero además de esta posibilidad para la fantasía, de estos entornos de no privación o censura de lo imaginario, también podemos plantear, sin llegar a alcanzar conclusiones relevantes, la existencia de un cierto determinismo cultural, de un cierto *habitus*, en palabras de Bordieu, que pudiera hacer del escritor un mero reproductor de lo que de él se espera, un ser *comme il faut*, como sucede en tantas otras profesiones

donde los hijos siguen los caminos recorridos por sus padres por imitación acrítica, interés puro o presión social. Aunque son variados los ejemplos, quizá uno de los más paradigmáticos sea el de Martin Amis, hijo de Kingsley Amis, autor de éxito, y de Elisabeth Jane Howard, también escritora. «Tenía cinco años y estaba en las rodillas de los mejores escritores del mundo. Veraneaba en casa de Robert Graves en Mallorca» (Roma, 2003, p.24).

En todo caso, creemos que este influjo cultural, este contexto propicio para la creación puede inducir vocaciones que no hubieran surgido en otras circunstancias, pero sin llegar a ser determinante. Más importante nos parece esa posibilidad del juego, la presencia de un entorno donde el realismo no caiga con todo su peso sobre la imaginación del niño, reduciéndole el número de posibilidades, cerrándole las puertas, situándolo forzosamente en la necesidad de elegir entre el bien y el mal, lo correcto e incorrecto. Y es que en las biografías de grandes escritores encontramos orígenes nobiliarios (Marqués de Sade) y humildes (José Saramago, Albert Camus), bibliotecas repletas (Martin Amis) y vacías (Juan Rulfo), desmintiéndose así que sea una cuestión de clase o capacidad económica, ni siquiera de herencia cultural o literaria.

Ahora bien, aceptada esta influencia, el modo en el que el medio y la época en la que se formaron los escritores tienen un impacto en su obra posterior y aceptado también el paralelismo entre la escritura y lo lúdico, siendo el oficio una especie de continuación de los juegos de la niñez, nos queda únicamente reflexionar sobre su impacto en la calidad literaria, un tema que daría para una extensa investigación que, muy probablemente, aportaría síntesis poco concluyentes, entre otras cosas por la concurrencia de alguna de las dificultades que también comparte con esta tesis (evaluación de la calidad, dificultades para el establecimiento de nexos causales entre procesos y efectos...). Nos limitaremos, por lo tanto, a hacernos eco de las mismas dudas que compartimos con Joseph Brodsky: «recibí la escolarización severa y antirreligiosa de la Rusia soviética, que no deja en el niño ninguna noción del más allá. Por eso, lo que estoy intentando decir, lo que me interesa es... la medida en que la arbitrariedad pueda resultar aprehensible. La influencia del entorno en los temas, en las cosmovisiones... ¿De verdad plantean diferencias sustanciales en la calidad del texto final, del ejercicio literario?» (Belmonte et al., 2020, p. 1212).

Es más, diríamos que ni siquiera la exposición a eventos extremos como guerras, privaciones de libertad o derechos básicos, penurias económicas o enfermedades graves, muertes prematuras en el entorno, predisponen de alguna manera concreta y probada a la escritura. En todo caso definirán la existencia de un subgénero, la escritura del trauma, que pondrá sobre la mesa, a buen seguro, temas muy potentes y con un alto grado de implicación humana y social, pero no determinarán unas condiciones de partida mejores, para el desarrollo del talento autoral, que las que pueden prefijar circunstancias más habituales y menos dramáticas, pues el principal motor de la invención es el mundo interior y allí cualquier evento, por anecdótico que resulte a ojos de la lógica o las convenciones, puede desencadenar la erupción del volcán.

Por lo que se refiere a los entornos donde se desarrolla la actividad creativa, la literatura en este caso, las conclusiones van a ser semejantes. Estas no modifican el talento previo, la naturaleza del autor, no expanden ni contraen sus capacidades, pero sí pueden ser determinantes, en su ausencia, para que sujetos que potencialmente podrían haber sido escritores se vean obligados a no serlo al tener que trabajar en condiciones precarias. Es muy posible, aunque escasean los estudios al respecto, que la pobreza, que no era un elemento determinante en la gestación de una mente de escritor, sí actúe como límite a la hora de poder traducir el contenido de esta mente en papel. Y es que parece obvio que la plasmación concreta del talento requiere de independencia económica, de libertad y de tiempo, en definitiva, para crear aun cuando no se está creando. «El mejor entorno para un artista es cualquiera que le pueda proporcionar ciertos niveles de paz, aislamiento y placer a un coste no demasiado elevado. Si el entorno no es el adecuado, por el contrario, lo único que conseguirá es que suba la presión sanguínea, y desperdiciará demasiado tiempo combatiendo su frustración y su rabia» (Belmonte et al., 2020, p.90). Esta es también la línea en la que se mueve William Faulkner, y eso que lo hacía en un mundo en el que todavía era posible garantizarse una cierta suficiencia económica a partir de la escritura de relatos para revistas y suplementos culturales o hacer una carrera basada en la escritura creativa.

Más claro y tajante era Hemingway al tratar el tema de la holgura económica, de la suficiencia de los ingresos como ingrediente, no sé si fundamental, de toda labor literaria. «La seguridad financiera es una gran ayuda, pues te quita preocupaciones. Las preocupaciones destruyen la capacidad de escribir. La mala salud es perjudicial en el sentido de que genera preocupaciones que atacan tu subconsciente y acaban con tus reservas de energía» (Belmonte et al., 2020, p.166). Eso sí, salvados estos escollos (salud, suficiencia económica...), sí parecen más coyunturales, y menos determinantes, los aspectos relacionados con las coordenadas en las que se desarrolla el oficio. Cualquier tiempo emerge como propicio si se dan las condiciones personales adecuadas. Y lo mismo sucede con la dimensión espacial.

Es más, podríamos destacar la incomodidad como un incentivo para la escritura, una mecha que desencadena la creatividad. Así, por ejemplo, Richard Schickel, en la obra *Woody Allen: por sí mismo* (2005), destaca como el guionista y realizador neoyorquino trabaja duramente en crear mundos imaginarios que mejoran su realidad y le permiten evadirse de su existencial melancolía. «Las mujeres que habitan su mundo son más hermosas que en la vida real, y todo el mundo es más ingenioso y su entorno más agradable. En algunas ocasiones sus filmes son piezas de época que le permiten escapar enteramente de la vida contemporánea» (Schickel, 2005, p.31). Esta disociación entre el entorno en el que se da la creación y el que finalmente esta reproduce sugiere que el escapismo, uno de los objetivos de determinadas obras de arte, especialmente del cine, no se queda únicamente en un propósito, sino que es producto y, al mismo tiempo, materia prima para la invención.

En esta misma línea, como ya sugeríamos en el ámbito de la libertad creadora, puede que ciertas restricciones o, incluso, ciertos ataques a la inteligencia puedan beneficiar a la escritura. «Los tabúes benefician a la literatura, igual que las dificultades técnicas siempre benefician a las artes» (Belmonte et al., 2020, p.856), tal y como señala Anthony Burgess. Es decir, frente a la existencia de estos tabúes uno puede reaccionar con una vena ensayista y aleccionadora, como hace Juan Soto Ivars en *La casa del ahorcado* (2021), o servirse de la existencia de todas estas deficiencias democráticas para hacer ficción echando mano de la ironía y de un desarrollo más literario de dicho caldo de cultivo.

Pero más allá de que las carencias democráticas, la ausencia de libertades u otros elementos factuales puedan alimentar la inspiración, coincidimos con José Ferrater Mora cuando dice que, siendo el mundo real y el mundo personal condiciones para la producción de una obra de arte, no son, en cambio, «premisas que permitan derivar nada muy interesante o iluminador acerca de la obra misma» (Percival, 1997, p.105), cuyas bases descansan, como venimos defendiendo a lo largo de toda esta tesis, en aspectos más íntimos y propios del autor.

En cuanto al papel que juegan las influencias, otros autores y sus obras, consciente o inconscientemente, en la capacidad y producción de un escritor, hemos de apuntar, en primer lugar, que son innegables, ya lleguen de un modo más espontáneo y anárquico o de una manera más inducida y regulada. En cualquier caso, sea cual sea su procedencia, su incidencia en la escritura va a tener más que ver con el receptor, esto es, con su capacidad para descodificar mensajes, técnicas o normas de composición por un lado y, por otro, con su predisposición a hibridar su natural manera de crear hasta evolucionar en un artista completamente nuevo.

Normalmente, esta influencia va a ser positiva, va a redundar en una evolución de las técnicas, en una ganancia de perspectiva, en una ampliación de los temas... Sin embargo, en contextos de autoestimas débiles, o también en escenarios de jerarquías prefijadas y bien establecidas, estas influencias pueden resultar mortificantes en cuanto que ejemplos que se perciben como inalcanzables, obras que se consideran inimitables y que ponen al aprendiz ante el espejo de su mediocridad provocando, con ello, la parálisis creadora y, en última instancia, el abandono definitivo de la profesión. Esto es lo que explicaba la autora Rosa Regás al respecto: «Pero hasta el ambiente más propicio puede volverse en contra del aspirante a escritor si este no logra sobreponerse a la influencia de aquellos a los que admira y desarrollar sus propios criterios» (Roma, 2003, p.138).

Al mismo tiempo, me gustaría poner en cuestión la vigencia de este concepto, el de influencias, en un momento en el que el acceso a la literatura de todos los lugares del mundo, de cualquier época y género, es casi absoluto (con excepciones). Sin embargo, en esta aparente democracia, en esta tierra aparentemente plana, surgen

nuevas maneras de difusión que, aunque superan las barreras idiomáticas (por la vía del aprendizaje o la traducción) y topográficas (por los medios de transporte y comunicación), no traspasan las corrientes de pensamiento, el efecto de las modas o la autoridad de determinados críticos y pensadores. Si antes estas influencias se esparcían como machas de aceite por los territorios, siguiendo determinados valles y en función del eco que de ellas hacían determinadas instituciones, especialmente universitarias, ahora, a pesar de que el potencial de difusión es casi infinito, son otras instituciones, más informales en apariencia (foros, páginas web, publicaciones, redes sociales...), las que dominan el discurso.

En resumen, estas influencias son ahora mucho más conscientes de sí mismas y, sin embargo, siguen teniendo el mismo impacto limitado en la calidad literaria, en la verdadera calidad literaria, al margen de cánones, clichés y criterios que se reproducen a sí mismos para mantenerse en la cumbre de la profesión. Limitado, pero no inexistente, porque, como ya hemos visto, la imitación o copia sigue siendo una de las grandes técnicas de aprendizaje. El problema, según Lawrence Durrell, habita en el vocablo, en la terminología: «sabe, no estoy muy seguro de que influencia sea la palabra, porque copio lo que admiro, lo mango. Hablar de influencia parece sugerir que el material de otro se infiltra en el de uno, de forma semiconsciente. Pero yo leo no solo por placer, sino también como un obrero, y cuando encuentro un buen efecto lo estudio y trato de reproducirlo» (Belmonte et al., 2020, p.226). No parece, en cualquier caso, una discusión esencial, ni parece que pueda conducirnos a ninguna conclusión relevante.

Más importante me parece la visión que aporta Carlos Fuentes, y que ya citábamos en el apartado dedicado a la libertad creadora³⁸, sobre la relación entre modernidad y tradición y cómo ambas realidades han sabido conjugarse, ejerciendo esta última una doble función al espolpear al autor y, al mismo tiempo, frenarlo, ejerciendo una suerte de sibilina censura sobre las ocurrencias o los trabajos poco reflexionados. «La respuesta artística a la crisis política y económica de la modernidad ha sido la libertad de estilos, que permite al artista escribir en los estilos que lo plazcan, a condición de que la libertad no olvide nunca lo que debe a la tradición y que esta tampoco olvide lo que le debe a la creación» (Cátedra Alfonso Reyes, 2013). Se

38 Ver página 75.

alcanzaría, de esta manera, el equilibrio óptimo entre el sello de los clásicos y el olor a nuevo de las obras estrictamente originales.

También resulta interesante abrir el abanico de las influencias a otras disciplinas artísticas como la música o la pintura pues, en efecto, estas intervinieron activamente en los procesos de creación de numerosos escritores, lo que daría para más de una investigación. Fértil y consabida es la relación entre diversas artes, como la pintura y la poesía, o el cine y la novela, pero no se trata de encontrar relaciones o conexiones pactadas, sino más bien de subrayar el influjo, más bien íntimo, poco menos que casual, que unas tienen en otras. «Si he empezado a incluir pintores en esa lista (escritores que le influyeron) es porque aprendo tanto de ellos sobre el arte de escribir como de los escritores. En cuanto a los compositores, yo diría que es obvio lo que uno aprende del estudio de la armonía y el contrapunto en sus obras» (Hemingway en Belmonte et al., 2020, p.172).

Lo que no podemos hacer, en ningún caso, es negar el valor de las influencias, casi al nivel del de otras experiencias, o el de los recuerdos, en el trabajo del escritor o artista. Ello, aunque sea tentador desmarcarse de las mismas, bien con el tono humorístico y a primera vista humilde de Woody Allen —«¿qué influencia tuvo en mí Bergman?, me preguntas. No puede haberme influido, él era un genio y yo no lo soy, y el genio no puede aprenderse ni su magia transmitirse» (Schickel, 2005, p.149)— o con el más asertivo y creíble de Kurt Vonnegut: «Saul Steinberg me dijo que en casi todas las artes hay creadores para los que es muy importante la historia del arte, los triunfos, fracasos y experimentos del pasado, y otros para los que no. Yo entraba en la segunda categoría, no me quedaba otro remedio. No podía jugar con mis antepasados literarios porque no los había estudiado de forma sistemática» (Belmonte et al., 2020, p. 1026).

Y no es por no creer a Woody Allen o Kurt Vonnegut, sino por desmitificar el peso de la influencia, que no debe de ser el de la tradición cayendo sobre el aprendiz, sino uno mucho más ligero, como el de la arena que levanta una huella en el camino, una huella que el escritor va siguiendo a tientas, casi ciego, desnudo de confianza, temeroso de haberse equivocado de senda (y de que eso pueda hacer toda la diferencia).

3.7. La vocación, necesaria e irracional

Aunque escribiera los Evangelios de este siglo, moriría en la miseria.

(Herman Melville)³⁹

En ocasiones, una aptitud natural, o una destreza particular, nos invitan a amar aquello en lo que nos sentimos competentes. Es una cuestión de autoestima: el niño, al que le gusta experimentar, cómo no, repite, sin embargo, aquello que domina, para lo que tiene una especial capacidad, y ensayará tantas veces como sea necesario antes de poder demostrar esa habilidad delante de sus padres, los primeros críticos, los jueces originales del talento humano. Cabe pensar, por lo tanto, siguiendo este argumento intuitivo, que tendemos a practicar obsesivamente, a ensayar obsesivamente, aquellas actividades en las que nos sentimos inicialmente aptos que es lo que, a su vez, las otorga el carácter lúdico y festivo que retroalimentará, en un círculo virtuoso, la práctica y el ensayo. En esta línea, Christopher Isherwood hacía equivaler talento y vocación «y no todo el mundo puede hacerse monje» (Belmonte et al., 2020, p.906).

O tal vez no. Quizá se trate más bien de un momento de iluminación que queda grabado en la mente, que nos obsesiona y nos impide dormir durante días y ante el que, agotados, nos tenemos que rendir. Tal vez fuimos espectadores de un hecho excepcional, o nos sentimos especialmente bien, aunque no necesariamente aptos, practicando un juego concreto, por qué no con las palabras, que queríamos repetir una y otra vez, aunque a nuestro esfuerzo no le siguiera una ovación o un aprobado. Aldous Huxley parece sumarse a esta postura, a tenor de la respuesta que empleó en la entrevista que le realizaron para *The Paris Review*. «En primer lugar, un escritor siente el impulso de ordenar los hechos que observa y darle un significado a la vida. Y también hay un amor a las palabras en sí mismas, un deseo de manipularlas. No es una cuestión de inteligencia. Hay personas muy inteligentes y originales que no sienten ese amor por las palabras o no tienen la habilidad para usarlas de forma eficiente y se expresan muy mal verbalmente» (Belmonte et al., 2020, p.243).

³⁹ En (Melville, 2016, p. 49).

Teniendo en cuenta que la escritura es una habilidad aprendida, que sigue, en todo caso, a la lectura, a la adquisición de un lenguaje, me inclino a pensar que, pudiendo convivir ambas teorías, se repite más esta segunda. A ella responden, en la mayor parte de los casos, los esfuerzos racionalizadores de múltiples escritores, quienes en sus memorias y autobiografías recrean sucesos anecdóticos y, especialmente, las sensaciones que les provocaron las primeras lecturas, de su infancia o adolescencia, para explicar el porqué de su vocación, el amor a las palabras. De la siguiente manera explica Gabriel García Márquez el desencadenante de su vocación: «cuando leí aquella frase [se refiere al inicio de *La Metamorfosis*], pensé para mis adentros que no sabía que a nadie le estuviera permitido escribir una cosa así. De haberlo sabido, habría empezado a escribir mucho antes. Así que me puse de inmediato a escribir relatos breves» (Belmonte et al., 2020, p.1164). Y del mismo modo que lo hace con la lectura de Kafka, Gabo también se remonta a la visita que hiciera con su madre a su localidad natal, Aracataca, para identificar en aquel acontecimiento el inicio de su carrera como escritor: «hacia 1950 o 1951 se produjo otro acontecimiento que influyó en mis tendencias literarias. Mi madre me pidió que la acompañara a Aracataca, donde yo había nacido, para vender la casa en la que crecí. Cuando llegué allí, al principio me quedé asombrado, porque entonces tenía veintidós años y la última vez que había visto todo aquello había sido a los ocho años. No es que nada hubiera cambiado en realidad, pero tuve la sensación de que, más que contemplar el pueblo, lo estaba experimentando, como si leyera en él. [...] A efectos prácticos, todo se había convertido en literatura» (Belmonte et al., 2020, p.1165).

Juan José Millás, en cambio, se muestra en contra de esta visión epifánica y afirma que «ser escritor no es fruto de una sola experiencia o momento, sino de una decisión que se va tomando» (Roma, 2003, p.86). Esto tiene lógica, especialmente cuando tratamos de explicar casos de vocación tardía como, por ejemplo, el de José Luis Sampedro, al que el premiado escritor dedica las siguientes palabras: «Sampedro ilustra la relación constante entre literatura y vida, y cómo cada salto en la formación del escritor se produce solo en relación con un salto vital importante, el último de los cuales es la necesidad de abrirse camino en la vida». En contra de esta visión se manifiesta Mario Vargas Llosa quien, tras un largo excurso, termina concluyendo que, «aunque creo que la vocación literaria no es algo fatídico, inscrito en los genes de los futuros escritores, y pese a que estoy convencido de que la disciplina y la

perseverancia pueden, en algunos casos, producir el genio, he llegado al convencimiento de que la vocación literaria no se puede explicar solo como una libre elección» (Roma, 2003, p.109).

En lo que existe casi unanimidad es a la hora de negarle un valor concreto a la existencia de un propósito o de un porqué (para la escritura) basado en el sentido común. Estamos de acuerdo en que la vocación surge y habita, en todo caso, en los rincones más oscuros y menos conocidos del alma, por decirlo poéticamente, y que, en ningún caso, su existencia puede ser sometida a un juicio exclusivamente racional. «¿Cuál cree que es la función de la literatura? ¿Para qué devanarse los sesos con eso? Uno inventa algo a partir de cosas que han pasado y cosas que existen, empleando como materia prima todo lo que sabe y todo lo que no puede saber, y el resultado no es una representación, sino algo completamente nuevo, más auténtico que cualquier otra cosa real o viva» (Belmonte et al., 2020, p.185). Estas palabras de Hemingway, al igual que su narrativa, dicen tanto por lo que cuentan como por todo aquello que muestran sin decir, esto es, la pasión que se deriva de una respuesta surgida de las vísceras y que introduce el adjetivo «auténtico» para ser definitivamente redonda.

Cuestión aparte es que esta vocación sea imprescindible para la obra y que, por ello, el escritor no pueda renunciar a ella, tampoco a los efectos perniciosos que la acompañan, ya sean la soledad o una determinada forma de melancolía. «Escribir no es una profesión», decía Georges Simenon, «sino una vocación de infelicidad» (Belmonte et al., 2020, p.54). Por esto es importante reafirmarla en una suerte de autoengaño que colabora con esa tenacidad que es imprescindible para progresar en un ámbito lleno de dificultades, y también con la voluntad y el compromiso con la obra y el oficio. «El escritor debe estar convencido de que lo que hace es lo más importante del mundo y debe aferrarse a esa ilusión, aunque sepa que no es cierto, porque de lo contrario su obra ni siquiera tendrá el valor que podría haber tenido» (Belmonte et al., 2020, p.739).

Esta exigencia de irracionalidad lleva al autor de *Las uvas de la ira* a regalarnos el siguiente pasaje: «mantenerse firme y puro requiere una arrogancia que mi padre no tenía, y un egoísmo que le resulta inasumible, pero eso lo convirtió en un hombre profundamente decepcionado consigo mismo. Y creo que le gustaba mi

determinación implacable de ser escritor a pesar de mi madre y todas sus monsergas. En cualquier caso, él siempre me animó. Mi madre insistía en que me cansaría y entraría en razón. Tal vez el fracaso de todos los Hamilton se deba a que entraron en razón». Es decir, hay una necesidad de aislamiento, autoafirmación y entrega tan absoluta al oficio que, como sugeríamos en el apartado del carácter, parece querer imponerse también el requisito del egoísmo.

Un egoísmo que linda con los motivos menos edificantes, digamos, de los que impulsan a la escritura; a saber, el orgullo, la vanidad, el narcisismo o el placer. «Es el gozo de escribir», escribía Patricia Highsmith. «Es el extraño poder que tiene el trabajo de transformar una habitación, cualquier habitación, en algo muy especial para un escritor que ha trabajado en ella, y que en ella ha sudado y maldecido, y tal vez conocido, unos pocos minutos de triunfo y satisfacción» (Highsmith, 2003, p.157).

Por esta razón, por la banalidad de la mayor parte de los motivos (por muy bien revestidos que estén), muchos escritores han sufrido puntuales crisis de vocación al hilo de acontecimientos verdaderamente significativos a sus ojos, ya fueran crisis políticas, constataciones morales o asuntos, en definitiva, más serios. Es el caso del gran escritor, Thomas Mann, quien le escribía lo siguiente a su interlocutor Herman Hesse: «Estoy atravesando una crisis vital y laboral bastante seria. Los problemas actuales de Alemania [se refiere a la inflación y a la crisis postbélica] me han afectado tan profundamente y constituyen un motivo de irritación tan intenso e incesante para mi conciencia crítico-moral que, según parece, no estoy en condiciones de proseguir mi labor artística cotidiana» (Hesse et Mann, 2018, p.108). Otros, sin embargo, como Enrique Jardiel Poncela, encontraron, todo lo contrario, una dimensión terapéutica en la escritura: «escribo porque nunca he encontrado un remedio mejor que escribir para ahuyentar el tedio, y en las agudas crisis que jalonan mi vida siempre empleé la pluma como un insecticida» (Gallud Jardiel, 2014, p.31).

Se provoca, en cualquier caso, una disonancia o separación entre arte y vida, entre el oficio y la inclinación natural, y social, al amor, un hecho que sufre especialmente Vincent Van Gogh, tal y como se refleja en los siguientes pasajes de sus cartas. «Yo siento pasar el anhelo de casamiento y de niños, y en ciertos momentos estoy bastante melancólico de estar como estoy a los 35 años, cuando me debería

sentir completamente distinto. Y algunas veces se lo reprocho a esta sucia pintura. Richepin dijo alguna vez: “el amor al arte hace perder el amor verdadero”. Me parece terriblemente exacto, pero, en contra de todo esto, el amor verdadero hace perder el gusto por el arte» (Gogh & Goldstein, 2000 pp. 183-184). De ahí que el seguimiento de una vocación esté fusionado con las cuestiones relativas al carácter.

Da igual, simplemente sucede. En la niñez, en la adolescencia o en la edad adulta. Como un descubrimiento súbito o al final de un proceso de maduración. Simplemente sucede y, siendo inexplicable, es al mismo tiempo imprescindible para que pueda darse una carrera literaria. Qué mejor, por lo tanto, dada la inevitabilidad (que no fatalidad, como ya hemos apuntado) de la vocación, su existencia necesaria y consustancial al talento, que cerrar este capítulo con la siguiente cita de Thomas Wolfe:

el sueño estaba muerto para siempre, el piadoso, oscuro, dulce y olvidado sueño de la niñez. El gusano había penetrado en mi corazón, y yacía enroscado alimentándose de mi cerebro, mi espíritu, mi memoria. Sabía que finalmente había sido atrapado en mi propio fuego, consumido por mis propias lumbres, desgarrado por el garfio de ese furioso e insaciable anhelo que había absorbido mi vida durante años. Sabía, en breve, que una célula luminosa, en el cerebro o en el corazón, o en la memoria, brillaría por siempre, de día, de noche, en cada despertar o instante de sueño de mi vida; que el gusano se alimentaría y la luz brillaría; que ninguna distracción, comida, bebida, viajes de placer o mujeres podrían extinguirla y que nunca más, hasta que la muerte cubriera mi vida con su total y definitiva oscuridad, podría yo librarme de ella. Supe que al fin me había convertido en escritor: supe al fin qué le sucede a un hombre que hace de su vida la de un escritor (Roma, 2003, p.19).

Hasta aquí todo lo relacionado con el carácter, complemento indispensable del talento. Sin embargo, aunque estas categorías nos hayan servido para aproximarnos al estudio de la brillantez autoral, es el momento de hallar los puntos de encuentro, allí donde todas estas cualidades confluyen.

4. Los puntos de convergencia del talento: el estilo y el acto de creación

En rincones, en lugares impensados e improbables, en escondites, en huecos, yo escribía cuentos antes de haber aprendido a escribir.

(Angelica Gorodischer)⁴⁰

4.1. El estilo

4.1.1. Definición (problemas para definirlo) e importancia

Antes de embarcarnos en un debate sobre las numerosas definiciones de estilo, cualidad que todos reconocemos cuando iniciamos una lectura, pero que resulta tan difícil de acotar en palabras, me gustaría reconocer una de sus principales características: ser punto de encuentro o manifestación visible de todas las demás facultades autorales. En el estilo, sea lo que sea, vienen a desembocar, de algún modo, todas las habilidades mencionadas en el capítulo anterior. En él quedan reconducidos los ejercicios de percepción, memoria o recreación que hemos venido desarrollando.

A través de él estos manifiestan su potencial, que, en todo caso, quedaría limitado a la grandeza de dicho estilo, pues sin él nada son, al menos a ojos del resto de seres humanos. Ello por más que entendamos la frase que, a modo de epígrafe, encabeza este capítulo y aceptemos que se puede escribir antes de contar con la técnica, en ausencia o independientemente de esta. Pero no, sin la capacidad de expresión, sin la plasmación en prosa o verso de todo el material que hace germinar una novela, un cuento o un poema es imposible determinar el valor de dicho material, el potencial particular de un autor.

Ya sea un sinónimo de tono o una delicada prueba del ritmo interno de una narración el estilo es, ante todo, un elemento que define al escritor, que permitiría reconocerlo, junto a sus temas recurrentes, en cualquier cata a ciegas de tomos desprovistos de portada en una biblioteca. «El bloque entero del sujeto se hace habla

⁴⁰ En (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.109).

en el habla. Nosotros mismos somos cauces por donde habla la lengua, que seleccionamos y utilizamos; pero, en buena parte, estamos sometidos al ritmo interior en el que el lenguaje se despliega» (Lledó, 2011, p.40). Es decir, el proceso de definición del estilo es siempre una tarea en marcha, que avanza, o retrocede, en una relación sinérgica entre el escritor y lo escrito, una relación que no es transparente, de la que no emerge, como parido, el mencionado autor hecho lenguaje, sino una mutación inconsciente de su pensamiento, aliñado por todo aquello que lo compone y define. Entre otras cosas porque, tal y como señala el filósofo y lingüista Emilio Lledó, «el flujo del lenguaje natural como materia que la subjetividad —¿la mente?— maneja, no solo permite fluir a la sustancia de la consciencia, sino que, al mismo tiempo, va fijando el cauce por donde esa sustancia se propaga». El estilo, por lo tanto, se manifestaría como mezcla informe de esos sedimentos que son las características naturales del autor y el propio flujo o río que sería, en puridad, el lenguaje como pensamiento. De ahí que cobren sentido, ya sea como punto de partida, o de llegada, las siguientes palabras de Nadine Gordimer: «creo que fue Proust quien dijo que el estilo es el momento de identificación entre el escritor y su situación» (Belmonte et al., 2020, p.1320).

El estilo surge también como necesidad, como una defensa ante la realidad que abrumba y acosa al escritor al tiempo que le brinda un sinfín de posibilidades. Es decir, si adoptáramos esta postura que es, entre otros, la de Juan Benet, el estilo no solo intervendría en la parte final del proceso, sino que sería, en primera instancia, un filtro a través del cual acceder a esa mencionada realidad, una herramienta a emplear para condensarla y resumirla a su antojo, domesticando al monstruo en que esta se convierte cuando se muestra multiforme e inabarcable a nuestros ojos. Desarrollado y perfeccionado el estilo, citamos ahora literalmente al autor de *Volverás a Región* (1967), cuando se pronuncia a este respecto: «¿Qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad?» (Benet & Martín Gaité, 1999, p.222).

A propósito, precisamente, de esta relación entre realidad y ficción, entre la materia prima y el producto resultante, se expresa Augusto Monterroso afirmando que es el estilo lo que infunde vida a la realidad, la cual, en todo caso, por sí misma, debería

conformarse con aportar los temas y las tramas (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.100), aunque esto, a juicio de Julio Cortázar, no sería una cuestión menor, en la medida en que el génesis de toda creación parte de «una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor (como epítome del estilo) y cierto tema en un momento dado» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.244). Igualmente, Borges habla del estilo como el conductor necesario para que el libro se convierta en la extensión del individuo: «el libro es una extensión de la memoria y la imaginación. [...] Porque, ¿qué es nuestro pasado sino una serie de sueños? ¿Qué diferencia puede haber entre recordar sueños y recordar el pasado? Esa es la función que realiza el libro. Podemos decir que el estilo es lo que facilita la traducción, lo que posibilita el libro» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.73).

Al hilo de su complejidad, aunque en un primer esfuerzo trata de definirlo como algo muy simple, en este caso como sinónimo de ritmo, Virginia Woolf le reconoce al estilo un papel fundamental en el marco de la creación literaria para, posteriormente, contradecirse a la hora de juzgar su aparente simplicidad, especialmente porque el surgimiento de las emociones, de los recuerdos, de los pasajes que se le presentan al escritor, muchas veces no coincide con la consecución de ese ritmo, de esa fluidez que los traduce y ordena en palabras con la cadencia precisa. «Una escena, una emoción, produce una ola en la mente, mucho antes de que las palabras aparezcan para interpretarlas; y al escribirlas (esto es lo que pienso ahora) uno debe retomar todo eso y trabajarlo (lo que aparentemente no tiene nada que ver con las palabras), y entonces, cuando la ola rompe y se asienta en la mente, hace que las palabras empiecen a encajar. Pero sin duda el año que viene pensaré otra cosa» (Woolf, p.23).

Pese a que podamos afirmar lo costoso que puede llegar a ser constituir un estilo propio, queremos sostener, al mismo tiempo, la teoría de que no es este un proceso meramente consciente. Volvemos a la teoría de la confluencia del resto de cualidades, las cuales, reunidas en un mismo lugar y en la concurrencia de toda una serie de circunstancias favorables, derivan en la consolidación de una «forma de escribir» o modo de hacer que, al mismo tiempo, estará poniéndose constantemente en duda. Esto para alertar de los esfuerzos excesivamente conscientes que

sobrevaloran la importancia de la técnica y que pueden conducir al pánico y la parálisis. «Me remito a lo que le ocurrió al célebre comediante y malabarista W.C. Fields, quien, después de leer un análisis de cómo hacía sus juegos malabares, pasó seis años sin poder hacerlos. Nunca había sabido cómo lo hacía, se limitaba a lanzar al aire las bolas y hacer su número» (Belmonte et al., 2020, p.828). Esta anécdota, contada por la escritora Eudora Welty, nos sitúa ante el espejo del exceso de racionalismo y nos invita a asumir una visión más escéptica, como la de Montaigne, en cuya prosa trasluce, o se delata, «la imposibilidad de toda coincidencia categórica y limpia del yo consigo mismo» (Oyarzun, 2003, p.2).

En una línea semejante se mueve la siguiente respuesta de Ernest Hemingway, ya citada en esta investigación⁴¹ pero que, al resumir tan bien la naturaleza de lo tratado, debemos volver a mencionar: «¿Cuánto esfuerzo bien planificado tuve que hacer para desarrollar el estilo que distingue mi obra? Esa pregunta requiere una respuesta larga y laboriosa, y si dedicara un par de días a contestarla, llegaría un momento en que sería tan consciente de mí mismo que no podría escribir» (Belmonte et al., 2020, p.175). Es decir, de las pocas conclusiones que podemos alcanzar a propósito del estilo, una es que, al menos en la mayor parte de los casos, aun siendo el resultado de un esfuerzo notable, no lo es, en cambio, de un intento exclusivamente racional. Es lo que Pía Barros, escritora chilena, explica a propósito de su propia escritura y también de la línea pedagógica que imprime a sus talleres: «si tuviésemos que explicar de antemano la teoría que se elabora en torno a estos, los desafíos de las tres B (Batjín, Barthes, Bataille), los aportes de Umberto Eco y la semiótica del discurso, es decir, la infinidad de elementos que pretenden dar cuenta del lenguaje y la relación de este con la ficción, nadie intentaría acometer la empresa del microcuento» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p. 280).

Cambiando de tema, lo que tal vez sí denota un esfuerzo insistente y pertinaz en el establecimiento de un estilo a través del estudio y puesta en práctica, de manera concienzuda, de una técnica concreta es, siguiendo las palabras de Ezra Pound, «una prueba de sinceridad» (Belmonte et al., 2020, p.377). Si un escrito no se somete a la exigencia de la técnica este sería de valor inferior. Es decir, la aplicación de una

41 Ver páginas 19 y 81.

técnica hace gozar de una cierta presunción de categoría a lo que a ella se ve sometido pues, de lo contrario, en caso de renunciarse a este esfuerzo, estaríamos ante un simple divertimento o habitaríamos, en todo caso, en el ámbito de la pura composición, un ámbito que se aleja del estilo según estas palabras de E.F. Richter encontradas en su *Tratado de armonía* (1892): «estos son los principios de la armonía y el contrapunto; no tienen nada que ver con la composición, que es una actividad completamente aparte» (Richter, 2008, p.11). Lo sugería también Cortázar en su ensayo titulado *Algunos aspectos del cuento*, cuando se refería a los «cuentistas inexpertos» y negaba, a su manera, que hubieran pasado tal «prueba de sinceridad». «Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmover en su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellísimo a su hijo y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.245).

De aquí procede también la distinción que hace Pasternak entre el estilo y los temas del escritor, al afirmar que es el primero el que lo hace grande, sobre todo en virtud de su capacidad para llegar al lector y conmoverlo (Roma, 2003, p.225). El *cómo* antecede al *qué* también en las palabras de Saul Bellow, al reconocerle a la forma, en ese diálogo que antes comentábamos entre autor y estilo, estilo y autor (autor y situación, que matizaba Cortázar), lenguaje y ficción, la capacidad de abrir la mente del escritor y desatar su potencial (Belmonte et al., 2020, p.506).

De esta manera, sin haber alcanzado (ni siquiera intentado) una definición de estilo, pero siendo muy conscientes de su existencia y relevancia (hasta el punto de ser una marca o sello de distinción, y personalidad, del escritor), podría ser interesante hacer un breve, y a buen seguro incompleto, recorrido por alguna de las aportaciones que diferentes artistas nos han legado en sus reflexiones, ensayos o como respuesta a preguntas más o menos directas a tenor de este. Así, en la relación entre contenido y forma, este dualismo en el que no hemos querido caer a lo largo de esta investigación (que sería, en todo caso, más bien «monista»), pero que está sobre la mesa cuando se habla de estilo, Gunter Grass, en sus *Ensayos sobre literatura* (1980), concretamente en el titulado «El contenido rebelde», afirma que «el contenido es el pretexto de la forma». Dentro de esta concepción dualista, Luis Racionero también es capaz de

distinguir entre fondo y forma dentro de lo que es el estilo, incluyendo en el fondo el punto de vista y la visión personal del autor y remitiendo los asuntos formales a aspectos puramente técnicos como la elección precisa de las palabras o la consecución de una cadencia y una armonía (Racionero, 1995, p.61). Y también Juan José Arreola cree en la independencia de la forma, quien, solo al volverse estilo (una evolución concreta, trabajada y también un concepto más amplio) puede aspirar a comprender, y poner por escrito, la vivencia del hombre. «Tenía razón quien dijo que el hombre es estilo, es decir, la impronta, la huella digital que un hombre deja en el lenguaje o en la materia que trabaja» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.89).

Poe, por su parte, considera el tono un elemento constituyente del estilo, asumiendo la posición mayoritaria de los escritores de su época, como él mismo menciona (Poe, 2018, p.197). Joseph Brodsky, en cambio, cree que el buen estilo logra la identificación de lo escrito (y leído) con la naturaleza fundamental de los temas abordados. Así, preguntado por la obra de Marina Tsvietáieva, responde lo siguiente: «es imposible determinar si es la mejor, porque otros establecen parangones, pero a mí, personalmente, me atrae mucho ella. Es algo muy sencillo; su poesía es extremadamente trágica, no solo sus temas, sino también su lenguaje, su prosodia. Su voz, su poesía, le da a uno la idea o sensación de que la tragedia se encuentra en la propia lengua» (Belmonte et al., 2020, p.1207). Retomando la noción del tono, Ursula K. Le Guin también era una obsesa de este en conjunción con el ritmo. «Contar la historia es cuestión de seguir el compás, convertirse en ritmo, al igual que se convierte en baile el bailarín» (Le Guin, 2018, p.236).

Es curiosa la reflexión que nos presta George Bernard Shaw, citado en este caso por Borges: «en lo que respecta al estilo, el escritor posee todo el que está convencido de tener, pero no más» (Belmonte et al., 2020, p.539). Pone, por lo tanto, de relieve la subjetividad del estilo y, frente a la irracionalidad que preside su adquisición, introduce la consciencia como característica de su posesión y uso. No en vano, muchas veces (casi todas) nos encontramos con obras concienzudamente reescritas y corregidas, de lo que sería difícil deducir una traslación automática o no reflexionada del pensamiento hecho lenguaje. También Rubén Páramo Saguiet pone de manifiesto este hecho y, siguiendo nuestra línea, niega, *sensu contrario*, la

consciencia o racionalidad a la tarea más pura de creación afirmando, en cambio, lo concienzudo que puede llegar a ser el proceso de reescritura y corrección: «si un momento de elaboración consciente existe, es el de la revisión, el de las correcciones y modificaciones finales. A todo lo cual quiero agregar tres factores decisivos: la impronta de la oralidad, el valor del silencio y la eficacia de la ironía» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.273).

Es más, para concluir este epígrafe y encabezar el siguiente quisiera citar a Gustave Flaubert, el maestro de *la mot juste*, y reconocer, finalmente, que, aun siendo un elemento de confluencia de todos los dones de un escritor, el estilo es también el producto de un enorme esfuerzo, sobre todo cuando ese tono, ese ritmo, esas características que lo definen, tal y como nos han indicado muchos grandes escritores, no surgen de manera natural. «No sabe usted [se refiere a George Sand, la destinataria de sus cartas] lo que es estar todo un día con la cabeza entre las manos tratando de exprimirse la maldita testa para encontrar una palabra. En su caso, las ideas fluyen largamente, incesantemente como un río. En el mío, no hay más que un escaso hilo de agua, necesito esfuerzos gigantescos antes de obtener una cascada. ¡Ah, si habré conocido yo las angustias del estilo! Total, paso la vida carcomiéndome el corazón y el cerebro (Flaubert & Julibert, 2010, p.32). Dejamos una vía abierta, por lo tanto, para que se abran paso en la labor creadora o conformadora (en lo que sería una visión más artesana o fabril de la escritura) del texto las cuestiones técnicas y formales y también todas las relativas al oficio, a las que dedicaremos un próximo capítulo.

4.1.2. Qué se persigue cuando hablamos de estilo. Dificultades

Ante los problemas ya referidos para alcanzar una definición, vamos a optar por rastrear en los ensayos de escritores, en sus cartas y declaraciones, algunas ideas relacionadas con lo que el estilo supone en su escritura, qué es lo que pretenden o anhelan cuando se sientan ante un folio en blanco, un tema los reconcome y no encuentran la manera de contarlo o expresarlo por escrito, con la intención de que se produzca un acto de comunicación con el lector. Introducimos aquí la figura del lector porque creo que ha llegado el momento, ahora que todas las cualidades del autor reunidas han parido un incidente, una anécdota o un personaje con potencial para

armar una historia o un poema a partir de una gran impresión o momento de inspiración sublime, de plantearnos también cómo va a ser su recepción.

Si un escritor fuera incapaz de, a través de su estilo, imprimir a sus historias un poso, o un atractivo, mayor o diferente al de los cuentos tradicionales, lo mejor que podría hacer es callarse y sentarse junto al fuego a escuchar esas historias. De ahí que debamos escuchar a maestros como Cortázar, quien, entre otras cosas, retrasó mucho la publicación de sus escritos por respeto al oficio. «La única forma en que puede conseguirse el secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.245). El escritor argentino habla con verdadera devoción de esta fusión entre tema y estilo, aunque lo haga, como ya apuntábamos en las dificultades inherentes a esta investigación, empleando para ello términos muy vagos como «penetrante», «original» o apele a la fijación de dicho tema en su «sentido más primordial», lo que a priori parece un concepto muy indeterminado, por más que luego, en la lectura o recepción de sus cuentos, uno pueda apreciar a qué se refería este magnífico escritor.

En cualquier caso, por más que la intensidad con que nos conmina Cortázar a fusionar forma y estilo nos arrastre súbitamente a ello aun sin saber muy bien a qué demonios se refiere, lo cierto es que sí podemos atender a una cláusula que introduce al inicio de la sentencia y sobre la que también Joseph Brodsky ha querido pronunciarse: «sin la menor concesión». Es decir, pese a que, como en todo acto de comunicación, sea importante, como decíamos, tener en cuenta lo que hay del otro lado del puente, Brodsky también nos señala los riesgos de caer en una cierta condescendencia o en un abuso de empatía que reste fuerza al texto, que lo desvíe de ese ambiente y sentido primordial en el que debe moverse. «Considerando al lector imaginario del que hablo, lo más difícil es escribir algo accesible sin hacer concesiones. Es decir, sin hacer demasiado fácil aquello que no lo es ni complicando innecesariamente lo que no tiene dificultad alguna» (Belmonte et al., 2020, p.1245). Se trata, en definitiva, de aquello que reza el décimo mandamiento del *Decálogo del perfecto cuentista* (1927) de Horacio Quiroga: «no pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más

que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida del cuento (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.60).

Con independencia del asunto genérico, aunque pueda tener su importancia desde un punto de vista formal, lo que se deduce de todas estas visiones a propósito del estilo es la pretensión de autenticidad que aporte transparencia a la historia, que nos invite, como lectores, a suponer que era la única forma de contarla. Esta, según Truman Capote, pasa por preguntarse, finalizado el relato, si es posible imaginarla de otra manera o, si por el contrario, esta «acalla tu imaginación y te parece que esa es la forma absoluta y perfecta» (Belmonte et al., 2020, p.145). Esto exigirá del escritor un alto grado de autocrítica basado, a su vez, en un amplio conocimiento de la tradición, de las formas de contar, orales y escritas, al menos de su comunidad, así como de las reglas generales de la retórica y la prosodia.

De este asunto, aunque desde otra perspectiva, nos habla Ursula K. Le Guin invitando a los escritores a abandonar el ego, pues su opacidad impide que la historia original lo traspase y llegue pura y límpida al papel. «Si alguien quiere conocerse a sí mismo, necesita tener la mente clara. La claridad puede ganarse con dureza de miras o blandura de miras, pero tiene que ganarse. Un escritor tiene que aprender a ser transparente en la historia. El ego es opaco. Llena el espacio de la historia, oculta la honestidad, oscurece la comprensión y hace que el lenguaje suene falso» (Le Guin, 2018, p.318). Una visión muy diferente, de un tipo bastante narcisista y henchido de sí mismo (no entraremos a valorar, no nos concierne, su filiación política), es la que nos aporta Louis Ferdinand Celine⁴², coincidiendo, por otra parte, en lo esencial con la novelista norteamericana. «Haces tu estilo tratando de mostrar lo que quieres de ti mismo... Y lo que yo quiero mostrar es emoción. [...] El verbo es horrible. No puedes olerlo. Por ello llegar a trasladar emoción con la palabra es de una dificultad que nadie imagina» (Belmonte et al., 2020, p.217).

Dada esta dificultad, la frialdad del lenguaje como herramienta a través de la cual trasladar emociones, y aceptada la naturalidad de la expresión como un rasgo a perseguir, esta disonancia solo puede pregonar un arduo trabajo de pulido y

⁴² También en p.95

perfeccionamiento del estilo. Y tampoco hay grandes consensos alrededor, no es posible establecer patrones, pues, de nuevo, cada relato, cada tema, cada fusión entre el qué, el cómo, el quién (no podemos dejar fuera de la ecuación al autor) y el para quién, demandarán usos distintos del lenguaje, técnicas de expresión también diferentes. Algunas obras reclamarán un refinamiento de los modos, otras, por su parte, la máxima fidelidad a la hora de reproducir formas locales o regionales, incluso individuales, los llamados idiolectos. Nuevamente Celine nos aporta su visión, en su caso la del poder performativo del lenguaje, por la vía de la transformación de la realidad, que era, o al menos presumía de ello, lo que aportaba una elocuencia natural a su estilo. «Pues bien, eso es lo que yo llamo transformación: usar las palabras de una forma distinta a la esperada, en una situación inusual. De esa forma, las palabras adquieren un carácter más íntimo y, al mismo tiempo, son más precisas que los términos que utilizarías normalmente en esas situaciones. Es como darle lustro a tu estilo para que luzca bien aquello que quieres mostrar» (Belmonte et al., 2020, p.415). Contrario a estos artificios, en cambio, se manifiesta Jack Kerouac, quien lamenta todas las tardes de juventud que invirtió en corregir, añadir y suprimir detalles en sus textos, lo que lo conducía, afirmaba, a una carencia de sentimiento, el cual quedaba enterrado bajo el artificio (Belmonte et al., 2020, p.589).

En función de las cualidades innatas o naturales del artista, esta búsqueda del estilo puede pasar por diferentes etapas y consistir en entrenamientos diferentes. Se repite, esto sí, en numerosos casos, la palabra «lucha», ligada con la pretensión de economía verbal o concentración de la intensidad de un relato. También de precisión, como nos recuerda Yorgos Seferis: «Siempre luché por la precisión, que está en la base de todo. Eso, por supuesto, resulta más obvio en prosa; me refiero a la cuestión de la economía» (Belmonte et al., 2020, p.783). También «luchó» el genial Horacio Quiroga «por que el cuento tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.51). Y Pía Barros resume su *ars poetica* en esta sentencia tan fácil de recordar: «el máximo de significado con el mínimo de significantes» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.280).

En cualquier caso, bien sea por una cuestión relativa a la selección natural o al producto de la práctica deliberada, lo cierto es que los escritores, los verdaderos escritores, poseedores de alguna o todas las cualidades que estudiamos en el anterior capítulo, parten en una situación de claro privilegio a la hora de iniciar esta lucha. Lo reseñaba Christopher Isherwood, ampliando la muestra a todos los artistas, no solo a los literatos: «No he conocido a ningún artista que no pudiera escribir mejor que la media: tienen ojo para el detalle y una notable capacidad para describir a las personas. Lo veo en las cartas, perspicaces y llenas de observaciones agudas de Don Bachardy y todos mis amigos artistas» (Belmonte et al., 2020, p.931). En primer lugar, los escritores parten de la presunción de complejidad y abordan la cuestión con suma modestia, son conscientes, en definitiva, de que el lenguaje, como comentaba Elizabeth Bishop en el siguiente ensayo firmado por Carl Leggo, es un «*slippery affair*». «I am only partially successful in using words to understand and make sense and communicate. Still I continue to try. Again and again. I have advised my students in both high school and university classes: Write in your own voices, your personal, authentic, sincere voices. But I am not at all sure that I know what I mean by voice» (Leggo, 2008).

Sea lo que quiera significar esa «voz», en su búsqueda se hallan todos los escritores, pues cuanto más auténtica la voz, más original el estilo. Lo apuntaba también Juan José Arreola, al afirmar que «un hombre solo puede añadir algo cuando encuentra su dialecto y habla por él el alma universal que se *dialectiza* en la persona, se matiza, se calibra, se amplía o se reduce en ella» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.84). Y esa constante búsqueda, como nos advierte Angelica Gorodischer, será la que nos conduzca, no solo a la originalidad, sino también a la capacidad para modularla y adaptarla a diversos temas, a diversos sentidos y universos, y esta solo puede llegar por la vía de una apropiación, aunque sea «una apropiación sui géneris de los procedimientos narrativos» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.117). Dialogan, por lo tanto, aquí, los elementos innatos y el aprendizaje de la técnica. Se plantea, al fin, muy seriamente, la necesidad de que el talento deje de ser potencia y devenga en acto a través de la práctica del oficio, mediante el estudio de las técnicas y la lectura quirúrgica de las grandes obras.

4.1.3. Cómo se moldea el estilo, cómo se perfecciona

Siendo el estilo una cuestión tan compleja de definir, tan esquiva y ajena a los conceptos y las categorías, no parece fácil dar con una fórmula universal que lo mejore, que nos haga salir victoriosos de esa lucha antes mencionada, por más que aceptemos, y esto no es necesariamente un oxímoron, la existencia del estilo y la necesidad de esa lucha como partes indistinguibles del acto mismo de escribir. Nuevamente, todo lo dicho hasta ahora, los consejos que se vierten con buena intención pero que corren, al mismo tiempo, el riesgo de provocar falsas expectativas (aunque no dejen de advertir de la «lucha»), se desmienten a sí mismos por la existencia probada de tantos estilos como escritores, por más que existan las influencias, por más que muchos hayan confesado que su inicio en la escritura se dio copiando, al pie de la letra, los manuscritos de sus maestros. «Cuando me llamaron “catálogo de estilos” no me ofendieron. Todo lo que he escrito hasta ahora es búsqueda a partir de modelos, naturalmente» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.86), afirma Juan José Arreola en su breve escrito *La mujer abandonada*.

Sin embargo, cabe pensar que esa diferencia no obedece necesariamente a una diferencia de estilo, sino que se trata más bien de matices a la hora de adaptarlo a los temas, en la búsqueda de esa fusión de contenido y forma que hace redonda y necesaria la expresión, de modo que no pudiera imaginarse ninguna otra. Pero claro, si uno afina la vista y la centra en los autores de las llamadas generaciones, llamadas así por compartir, al menos, épocas y contextos, muchas veces también temas, son tan grandes las diferencias de estilo que este, una vez más, se erige como el aspecto más personal del autor, el epicentro donde se reúnen sus experiencias hechas memoria y carne, emoción y sentimiento. Y finalmente lenguaje.

Se vuelve anecdótico, por lo tanto, que Borges y Julio Cortázar leyeran con igual fervor a Joyce o Stevenson. O a Onetti, por poner un ejemplo que ambos citan en sus ensayos y entrevistas. Se vuelve anecdótico porque los leen desde ángulos muy diferentes, sin poder escapar de su particular punto de vista, de esa posición frente al mundo que uno adopta mucho antes de leer a los clásicos con lupa. Y de sus lecturas no extraen lo mismo, por más que la crítica y los cánones se empeñen en delimitar nuestra mirada. Y, finalmente, cuando algo de ellos los inspira, porque ambos reconocen una cierta traslación de temas y fórmulas expresivas, cada uno lo hace a su

manera, con un uso del lenguaje que, siendo en ambos casos respetuoso con la tradición, se debe principalmente a ese sentido primordial de cada relato, único e inimitable.

Antonio Benítez Rojo lo explicaba de la siguiente manera, a propósito de un encuentro con su viejo maestro, Lafcadio Hearn. «Hearn enseguida me hizo ver cuál había sido mi error. Nada de lo que rodeaba la literatura fantástica —fantasmas, el miedo del protagonista, el efecto *uncanny*, el suspenso— debía ser copiado de la obra de otro autor. Para escribir con éxito sobre lo sobrenatural había que ser auténtico; uno debía aprender no de los fantasmas de otro, sino de sus propios fantasmas; no del miedo sufrido por un personaje ajeno, sino del terror a lo sobrenatural experimentado por uno mismo» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.227). Y lo mismo sucede con el estilo, como prolongación o extensión, que dijera Borges, de la imaginación y la memoria.

Porque se pueden arbitrar fórmulas, claro, y es posible hablar de ciertos consensos canónicos, aunque estos podrán ser sustituidos por otros, en la medida en que la facultad de contar y de escuchar evoluciona al ritmo en el que lo hacen también las sociedades en sus formas de comunicación (aunque sea por la vía de la replicación de las modas, sean o no revolucionarias). De ahí que, conocidas estas técnicas, las formas más eficaces de expresión, el mejor consejo que se pueda dar sea el de permanecer fiel a la personalidad de cada uno, de modo que el estilo sea no tanto una imposición como una decisión particular, lo que será más fácil de mantener en el tiempo, por la vía de la repetición y la práctica —nos cuesta más traicionar nuestras decisiones que desatender las normas impuestas por una autoridad—, del ejercicio retórico. Hacemos nuestras las palabras del escritor colombiano Tomás González quien, preguntado por María Paulina Ortiz a propósito de la parquedad y precisión de su prosa, respondió lo siguiente: «esa fue una decisión de estilo que tomé hace mucho tiempo, sin darme cuenta. Tratar de usar la mínima cantidad de palabras necesaria para contar las historias. Para lograrlo, cada palabra debe estar en su sitio. Uno se va dando cuenta a medida que va escribiendo, que va ensayando a escribir, de que eso es lo que le gusta. El sonido que más me fue gustando no era el de la abundancia, sino el de la contención. Va más con mi personalidad» (González en Ortiz, 2021).

Y probablemente también sean el fruto de una intelectualización muy entroncada con su carácter las siguientes palabras de Ray Bradbury en su obra *Zen en el arte de escribir* (1973), y es probable que hubiera defendido otra postura de haber sido sustancialmente diferente, aunque podamos suscribirlas en un momento dado, sobre todo por lo precisa que es también su retórica a la hora de defender sus argumentos: «¿Qué podemos aprender los escritores de las lagartijas, recoger de los pájaros? En la rapidez está la verdad. Cuanto más pronto se suelte uno, cuanto más deprisa escriba, más sincero será. En la vacilación hay pensamiento. Con la demora surge el esfuerzo por un estilo; y se posterga el salto sobre la verdad, único estilo por el que vale la pena batirse a muerte o cazar tigres» (Bradbury & Cohen, 2002, p.19).

Asumimos de alguna manera la postura que subyacía de las palabras de Tomás González y también las que más directamente pronuncia Truman Capote negando la posibilidad de alcanzar un estilo de forma consciente. «Después de todo, el estilo eres tú. Al final, la personalidad de cada escritor tiene mucho que ver con su obra. Humanamente, la personalidad tiene que estar ahí. Personalidad es una palabra desprestigiada, ya lo sé, pero le digo lo que pienso. La humanidad individual del escritor, su palabra o actitud ante el mundo, tiene que aparecer casi como un personaje que entra en contacto con el lector» (Belmonte et al., 2020, p.155). Así, parece que el estilo se escapa a la posibilidad de cualquier molde, a un proceso de entrenamiento o mejora general, aunque individualizado. También porque muchos autores consideran que es la obra la que marca el propio ritmo de la narración, una sensación que muchos hemos experimentado, incluso con la propia redacción de esta tesis. Esto es, finalizadas las dos o tres primeras páginas, muchas veces fruto de un impulso creativo feroz, anterior y superior al estilo, ya queda fijado el tono, el ritmo de la narración. Este hecho, esta adaptabilidad, es la misma que preocupaba a Stefan Zweig, tal y como pronuncia en una entrada de sus diarios: «hoy ha salido publicado mi ensayo sobre Grouchy: no sabría decir por qué, pero me resulta vacío, y el ritmo podría ser más vivo; en estos momentos ni siquiera tengo un estilo sólido, sino que lo adapto al tema (del mismo modo que me amoldo demasiado a la conversación, soy una especie de eco anticipado)» (Zweig, 2021, p.14).

De lo que no nos cabe duda es de su importancia, de la medida en que el descubrimiento de un tono, de un ritmo, de una forma de contar las cosas invierte el orden natural de importancia y antecede al «qué» en cualquiera de los géneros literarios. Dejemos, por tanto, que sea Gabriel García Márquez el que cierre este apartado y recalque esta importancia a partir de su propia experiencia: «tenía una idea sobre lo que siempre había querido hacer, pero faltaba algo y no estaba seguro de lo que era, hasta que un día descubrí el tono apropiado, con el que finalmente escribí *Cien años de soledad*. Se basaba en la forma en que mi abuela solía contar sus historias. Contaba cosas que parecían sobrenaturales y fruto de la fantasía, pero lo hacía con una naturalidad absoluta. Cuando finalmente descubrí el tono que debía utilizar, trabajé a diario en la novela durante dieciocho meses» (Belmonte et al., 2020, p.1465).

4.2. El proceso creativo

«Lamento decepcionarlo, pero no hay una descripción precisa del proceso creativo de un libro o suceso» (Belmonte et al., 2020, p.481). No hay decepción, señor Burroughs (William Seward), de hecho, ya veníamos allanando el camino a esta declaración que, aunque vamos a intentar matizar, compartimos en su tuétano. Y compartimos también la siguiente reflexión de Pepa Roma, quien se aventurara a desentrañar sus claves mucho antes de que nosotros siquiera valorásemos hacerlo. «No hay nada tan difícil de apresar como el acto creativo. Ni siquiera leyendo la vida de los grandes escritores encontramos instrucciones precisas sobre los mecanismos que utilizaron para producir su obra» (Roma, 2003, p.17). Esto es cierto, aunque hay piezas de diario, como las del de Stefan Zweig, que sí que permiten intuir ciertos ademanes o, al menos, determinados estados mentales que cooperan necesariamente con el acto creativo. Muchos de ellos⁴³ ya han sido citados en el capítulo dedicado al carácter del escritor, pues tienen que ver con su disposición de ánimo. Así, por ejemplo, de una conversación con Rainer Maria Rilke extrae la siguiente enseñanza: «Rilke dice que escribir poesía es un acto religioso para él, como rezar, y que no siempre posee la misma devoción, pues exige un singular estado de recogimiento interior» (Zweig,

43 Nos referimos a la atención, a la paz mental, a la curiosidad o a libertad creadora, entre otros.

2021, p.76). Pero no todos son tan locuaces ni aportan tanta luz, es cierto, Luis Racionero también se rinde a la siguiente evidencia: «pocos creadores son capaces de explicarse, y mucho menos de explicarnos, los mecanismos de la creación (Racionero, 1995, p.110).

Si el señor Burroughs no nos decepciona es porque ya habíamos hecho una renuncia implícita a especular, porque no se trataría de otra cosa que pura especulación, sobre la naturaleza o el «paso a paso» del proceso de escritura, mucho más incierto, oscuro e inclasificable que el de las artes plásticas, entre otras cosas por el carácter eminentemente material de estas últimas. Paradójicamente, dificulta su estudio el hecho de que no existen límites para la ejecución de un ejercicio literario, mucho menos concreto y definido, por ejemplo, que el pictórico o escultórico, de ahí que quienes practican estos sí puedan explicar sus rudimentos, al contrario que los escritores, que muchas veces deben conformarse con decirle al aprendiz algo así como «hazlo como puedas y luego vemos», que es lo mismo que hicieron ellos el primer día que asumieron el reto de escribir. Y esto, y no otra cosa, probablemente, sería lo más honesto, tal y como sugiere también Stefan Zweig, quien pudo reflexionar a menudo y en primera persona sobre el acto creativo: «la creación artística es un acto sobrenatural en una esfera espiritual que se sustrae a toda observación. [...] Prefiero decirles desde el comienzo: toda nuestra fantasía y toda nuestra lógica no pueden facilitarnos sino una idea insuficiente del origen de una obra de arte. No nos es dado descifrar este, el misterio más luminoso de la humanidad; acaso no podamos más que comprobar su sombra terrenal» (Zweig, 2007, p.17).

Aceptada, por lo tanto, esta renuncia, vamos a intentar aproximarnos al acto creativo intentando comprender los elementos tangenciales (su «sombra terrenal»), aquellos de los que depende en cierta manera, los que lo inspiran, alimentan o incorporan. Ello aceptando que, además de un cierto grado de especulación, vamos a incorporar también alguna que otra generalización, entre otras cosas porque es cierto e irrefutable, al menos desde nuestro particular punto de vista, esto que también apunta Pepa Roma: «al ser la vida del escritor, sus experiencias, su saber, sus recuerdos, nostalgia, fantasía e imaginación, la materia misma de su literatura, no puede haber

dos escritores iguales, de la misma manera que no hay dos vidas iguales» (Roma, 2003, p.17).

Nos serviremos, así, de unas categorías creadas para la ocasión y reflexionaremos, de esta manera, acerca de su naturaleza y legitimidad, claves para muchos autores que no lo serían si no encontraran en el ejercicio de la escritura un motivo que trascendiese su vulgar existencia (y aquí haremos un aparte para hablar de la finalidad estética, quizá la más compartida). También abordaremos el conjunto de condiciones que se reúnen en varios de los casos estudiados como dinamizadores de la creatividad. E intentaremos, a continuación, desgranar ciertos procesos lógicos que pudieran intervenir en el acto de creación, así como, finalmente, las condiciones en que se produce el diálogo, fundamental para un escritor, entre la mente creadora y su propio aparato crítico.

4.2.1. Naturaleza y legitimidad

Como todas aquellas actividades no productivas, incapaces de justificar su existencia en el hecho de facilitar o procurar refugio, alimento o descanso, la escritura, como el resto de las artes, ha tendido a desarrollar un discurso para legitimarse a sí misma de cara a la sociedad. Aunque en el fuero interno del escritor este sienta que la literatura no necesita definir su naturaleza y finalidades, lo cierto es que las dudas que suelen acompañar a los artistas terminan exigiendo el tipo de razonamientos y argumentaciones que expondremos a continuación.

Uno de estos discursos es el que asume Luis Racionero, quien defiende el modo en el que el arte provoca el reencuentro del individuo con la naturaleza, una especie de acto de contrición o redención definitiva. «La creatividad, en ciencia o arte, es un proceso generativo que pretende resarcir al individuo por el acto primordial de separación —su nacimiento—, proporcionándole un medio de reinserción en el conjunto de la naturaleza» (Racionero, 1995, p.28). A continuación, rematará esta disertación poniendo en relación el altruismo que esto supone con la satisfacción que provoca: «este proceso lleva al hombre de su estadio auto afirmativo o “egoísta manipulador” al estadio auto trascendente “altruista creativo”. Y este proceso generativo que se realiza indistintamente mediante la ciencia o el arte es la más alta

satisfacción que en esta esfera sublunar pueda darse». Es indudable el propio valor estético que tiene este pasaje, pero a ojos de un observador ajeno a la cuestión, uno podría fácilmente preguntarse «por qué» o si es realmente necesario incluir esta explicación.

Debe serlo, en cualquier caso, pues son múltiples los esfuerzos realizados en este sentido, en todos los ámbitos culturales. Ello pese a haberse desprendido [la literatura] del carácter aleccionador que necesariamente tenía en sociedades menos alfabetizadas y mucho más religiosas. O quizá por ello, por haber perdido ese sentido tan indiscutible, aunque discutible fueran los criterios o el modo en el que la cultura reproducía modelos casi siempre, salvo honrosas excepciones, en connivencia con el poder. En cualquier caso, no debemos desdeñar la herencia recibida por siglos de absolutismo y teocracia, aunque las categorías se hayan secularizado y adoptado formas posmodernas como «verdad» o «crecimiento espiritual». A la primera se refería Roy Peter Clark, confundiéndola deliberadamente con la expresión «resumen sublime»: «A mí también me gusta ver resumido en unas cuantas palabras aquello que llena gruesos volúmenes; pero, esos volúmenes hay que haberlos comprendido a fondo (sea para admitirlos o refutarlos) para encontrar el resumen sublime que es el arte literario en su más alta expresión; por eso no hay que despreciar los esfuerzos del espíritu humano para llegar a la verdad» (Clark, 2016, p.13).

Con un servidor, una especie de buen samaritano de los caminos del arte y la creación, un ser despojado de ego identifica también al autor la escritora y filósofa irlandesa Iris Murdoch. «En la creación de una obra de arte, el creador se entrega al ejercicio de servir a algo muy particular y ajeno a sí mismo» (Murdoch, 2018, p.30). Se sugiere, de nuevo, el altruismo implícito e inherente a la labor de creación, y se identifica a la obra como un ente al que se ama y, por ello, se pretende que mantenga su independencia. Sin embargo, Iris Murdoch escapa de este nuevo espiritualismo no institucional con el que afrontamos la religión en nuestros días, y concentra el espíritu y la intención del acto creativo en «la creación de algo casi sensorial». La creación se debería únicamente a sí misma, la labor del creador empezaría y terminaría en la obra, ese ser ajeno al que se empeña en «dotar de suficiencia de contenido y, en la medida de lo posible, hacer que ello solo se explique».

En cualquier caso, dado que no pretendemos hacer un tratado sobre las justificaciones del arte, el artista y el acto puramente artístico, vamos a centrarnos en la perspectiva que reúne más adeptos, es decir, la de la finalidad estética de la creación. Ello, aunque filósofos del arte como Arthur C. Danto, asuman con naturalidad afirmaciones como la siguiente: «la belleza es una especie de delito estético» (Danto en Jarque, 2005), algo que no está reñido con nuestros postulados, pues también nosotros partimos de un concepto amplio de belleza, compatible con sostener que una de las principales misiones de la actividad creativa es la estética (e inútil) en cuanto que consagración del artista a la obra y nada más, una estética que también puede descansar en lo feo y, por supuesto, en lo no canónico o normalizado. De lo que sí escapamos, en todo caso, es de la justificación ética de la obra de arte, su función moralizante, su intencionalidad deliberadamente política, regida por los conceptos de moda que, por otra parte, reducen el abanico de posibilidades. No creemos, por lo tanto, que la obra de arte deba incluir un compromiso político, ser ideológica o necesariamente intelectual, aunque, lógicamente, en el ejercicio de la libertad creativa, pueda ser lo que le dé la gana (de hecho, es muy difícil escapar de la ideología, pues en cierta medida somos reproductores de la ideología mayoritaria que gobierna nuestras sociedades) a su autor.

La propia belleza es un concepto en constante evolución y, aunque no nos detendremos en un campo que no dominamos, y que toca solo superficialmente el contenido de esta tesis, sí queremos redondear este argumento echando mano de la siguiente cita de Luis Racionero, quien, además, nos da una de las claves para entender la evolución de los esquemas narrativos y las formas de escritura en la contemporaneidad: «belleza es armonía de las partes entre sí y con el todo, con la diferencia de que, hasta 1900, se buscaba esta armonía a través de la representación figurativa y, a partir del siglo XX se abandona lo figurativo y se busca armonía en las relaciones, en lo no figurativo, es decir, belleza en la estructura. De la belleza representativa a la belleza relacional: de la figura a la estructura» (Racionero, 1995, p.139). Lo estético sigue vigente. Su búsqueda sigue estando detrás de las distintas formas artísticas actuales. Simplemente ha evolucionado como lo han hecho los gustos y los críticos en una progresión que, afortunadamente, no es necesariamente lineal.

Incluso las nuevas formas de arte, ideadas, algunas de ellas, por un mero algoritmo, en la medida en que recogen lo que las máquinas han aprendido de la literatura y de los lectores a lo largo de siglos, persiguen, en primer lugar, esta finalidad estética que es la que convoca la emoción del lector y permite que exista el puente comunicativo entre este y el creador. Así, por lo tanto, el único requisito que podríamos imponerle al artista, y al acto creativo en sí mismo, es que se atenga, y no juegue mezquinamente con ellos, a los dones que le han sido dados, y que siga un criterio propio para utilizarlos sin recurrir a mayores juicios que los del propio gusto particular, moldeado durante años de lecturas y vivencias.

4.2.2. Condiciones favorables a la creación

Lee, no para contradecir o refutar, no para creer o dar por sentado, sino para sopesar y considerar.

(Francis Bacon)⁴⁴

Si bien tenemos que aceptar la imposibilidad de descifrar, describir y detallar el proceso de creación literaria, por ocurrir sin obedecer a causas específicas y proporcionar resultados inesperados que el propio autor descubre sobre la marcha; si bien la neurociencia, aunque son cada vez más sugestivas las conclusiones de estudios recientes y se hayan podido identificar las áreas implicadas o identificar procesos ligados al surgimiento de ideas espontáneas, aún no ha sido capaz de desarrollar una teoría que vaya más allá de los efectos (patrones en las conexiones cerebrales, la fuerza de las conexiones neuronales); sí estamos preparados, en cambio, para, desde una aproximación más cualitativa y casuística, empírica en la medida en que puede llegar a serlo, analizar las condiciones en las que se dan los procesos creativos, especialmente a partir de la experiencia racionalizada y verbalizada por parte de diferentes escritores, es decir, sujetos que ya han tenido éxito en dichos procesos.

Estas condiciones pueden ser intrínsecas y extrínsecas. Algunas dependerán básicamente del autor y otras estarán relacionadas con el entorno o la generación de

⁴⁴ En (Bloom, 2000, p.6).

circunstancias propicias para el acto de creación. «Es el contenido de la mente del observador, acumulado durante años de trabajo, el que hace posible ese pequeño instante triunfal [el del descubrimiento]» (Beveridge en Popova, 2012) afirma W. I. B. Beveridge, experto en patología animal, reafirmando la importancia de las primeras, las cuales también van a estar conectadas con todas las cualidades mencionadas en el capítulo segundo, pues son ellas (memoria, experiencia, imaginación) las que alimentan las ascuas de ese instante memorable. De ahí que defendamos que, en el acto creativo, también en la consecución de un estilo, confluyen todas ellas, solo que de una manera anárquica y no organizada, sin la capacidad para poder ir reclutándolas a discreción, según las necesidades o caprichos del autor.

Por este motivo, por lo escurridizas que son a la hora de su reclutamiento o lo opaco y desconocido de sus procesos de activación, es necesario acudir al estudio de los casos, a aquellos eventos que la historia de la literatura nos ofrece para tratar de encontrar ciertas regularidades, ciertos patrones que se repiten, aunque siempre debemos hacerlo estudiando las cenizas que siguen al fuego. Cenizas que ya han sido apagadas y que no servirán, de ningún modo, para alimentar la siguiente llamarada. Haremos, por lo tanto, arqueología literaria con los restos del naufragio, intuiremos, a posteriori, las condiciones que se dieron en el momento en que llegó la inspiración, término que, como ya hemos visto, explica muy bien, sin explicar, lo que sucede.

Precisamente, en esta particularidad del acto de creación encuentra Stefan Zweig una de esas premisas: la concentración. De hecho, a lo largo de sus diarios, también en su correspondencia con otros escritores centroeuropeos como Hermann Hesse o Thomas Mann, insiste recurrentemente en la necesidad de aislamiento, de evasión de la rutina y lo cotidiano, lo que en su caso se resume en la necesidad de responder correos o asistir a eventos sociales en la Viena imperial o en cualquiera otra de las grandes urbes que visitó (o en las que se exilió). «El artista no tiene tiempo ni lugar de observarse a sí mismo mientras se halla en el estado apasionado de la creación» (Zweig, 2007, p.19), afirma, en primer lugar, para desmentir una clarividencia que pudiera redundar en un recetario o manual de escritura. Pero continúa de la siguiente manera, incidiendo, como comentábamos, en la necesidad de evasión, de «éxtasis». «Toda creación verdadera solo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí mismo, cuando se olvida de sí mismo, cuando se encuentra en una situación de éxtasis».

El problema pasa por determinar si este estado de éxtasis o iluminación puede ser provocado, como puede serlo, sin ir más lejos, el orgasmo, otro estado de abandono del que sí se conocen los mecanismos. A lo que sí podríamos aspirar, en todo caso, es al estado de «concentración absoluta» que comenta a continuación y que, por separarse del ámbito de la emoción, puede considerarse una mezcla entre acción y disposición, pudiendo figurar entre las causas de ese estado de iluminación o éxtasis, y no solo como otro más de los efectos. De lo que no hay duda es de su importancia, cuyo grado compartimos también con el genial escritor centroeuropeo cuando, tajante, afirma lo siguiente: «ese estado de concentración absoluta no es un elemento secundario de la creación, sino que constituye el elemento ineludible, la verdadera médula de nuestro secreto. El artista solo puede crear su mundo imaginario olvidándose del mundo real» (Zweig, 2007, p.21).

A riesgo de equivocarnos, creemos que Stefan Zweig se refiere a lo que Mihály Csikszentmihályi⁴⁵ bautizó como estado de *Flow* en uno de los principales postulados de la psicología positiva que, sin ánimo de desmerecer sus esfuerzos, no pasa por más que describir y teorizar acerca de intuiciones que ya habían sido verbalizadas muchas décadas antes, aunque sin el rigor que impone este cientifismo de nuevo cuño con el que nos ha tocado convivir. En cualquier caso, discusiones estériles aparte, este estado que sí consideramos fundamental para la creación se produce cuando la atención y la motivación se encuentran en niveles similares y funcionan armónicamente, algo que también intuitivamente había descubierto Albert Einstein, tal y como compartió en una carta dirigida a su hijo: «la mejor manera de aprender es hacer algo que te provoque tal entretenimiento que no percibas que el tiempo pasa» (Einstein en Popova, 2013). La cuestión seguiría orbitando sobre los aspectos internos al creador, en este caso sobre su vocación, aunque ya hemos visto en qué medida esta puede depender de factores ambientales o ser fruto de una revelación propiciada por el más puro azar.

Es más, podemos enlazar esta cuestión con las determinaciones sociológicas o aspectos socioeconómicos que pueden desembocar en la generación, o no, de las circunstancias que favorecen este «estado de concentración absoluta», de «atención

45 Profesor en la Universidad de Clermont y padre de la teoría del Flujo, la cual propone la existencia de una experiencia óptima de aprendizaje debido a un estado cognitivo-emocional personal inducido por el equilibrio entre el desafío y las habilidades.

plena», de «flujo» o éxtasis en el que, parece, se dan las condiciones óptimas para la génesis artística. De hecho, corrientes actuales de la sociología educativa han investigado durante las últimas décadas en qué medida los condicionamientos sociales pueden incentivar o impedir los comportamientos creativos, lo que nos llevará a abandonar la esfera del individuo y situarnos, precisamente, en un plano más ambiental. El ambiente cultural, la disposición de tiempo, la ausencia de preocupaciones... (May, 1975, p.155) Nuevamente la ciencia está catalogando toda una serie de circunstancias que dificultan la labor creativa, conclusión a la que ya habían llegado muchos autores en el ejercicio mismo de su profesión. De hecho, mejor que las conclusiones de ningún estudio científico son las siguientes palabras de William Faulkner: «el único entorno que un artista necesita incluye tanta paz, tanta soledad y tanto placer como pueda costear» (Belmonte et al., 2020, p.93).

Si es sencillo enumerar los ambientes o circunstancias que impiden la labor creativa o artística, más complejo es detallar en qué consisten (por más que Faulkner lo simplifique todo desde el altar desde el que se dirige a nosotros, los aspirantes) las condiciones propicias para la creación, esos entornos en los que el autor puede concentrar su atención y en los que desaparecen, de súbito, todos los elementos distractores de modo que el espacio deviene en propicio para la creación de significados. No bastaría, parece, con ese lugar tranquilo que favorece la absorción en la tarea, sino que, además, convendría que este incluyera las claves necesarias para extraer conocimiento relevante de la memoria a largo plazo, uno de los gérmenes más importantes de temas, personajes y sensibilidades. Esta idea (Popova, 2014) no discutiría, en cambio, aquellas otras que proclaman la ubicuidad del pensamiento y que lo consideran, en todo caso, independiente del lugar en el que se genera.

Esbozadas estas cuestiones que afectan al contexto del acto mismo de creación, y sobre las que tanto les gusta, a los lectores y aspirantes, hacer preguntas a los escritores consagrados —quienes no dudan en reconocer que se dedican, básicamente, a seguir rutinas y practicar costumbres que perciben que les funcionan—, parece demostrarse la tesis de que son principalmente cuestiones intrínsecas o internas las que van a determinar el proceso creativo, un proceso que, sin ser lineal, como alertaba ya Azorín, pues en él «se pasa por momentos de una esterilidad angustiosa y

luego por otros de inspiración alucinante» (Percival, 1997, p.359), sí puede venir determinado por cuestiones relativas a la preparación, preparación entendida no solamente como rutina concreta previa al acto de sentarse a escribir, sino como la preparación en sentido amplio, o entrenamiento, llevada a cabo durante años. El escritor levantino también señalaba la necesidad de «dejarse llevar por el instinto, la inspiración, y no dejarse coartar por la autocrítica», lo que señala un estado mental adecuado, ajeno a las preocupaciones además de, como ya hemos apuntado, contar con un carácter flexible y autocompasivo.

Flexible pero también organizado, dotado de una estructura en la que puedan encontrar cobijo esos indicios sutiles e imprecisos que se revelan en un momento dado, aun antes de que el escritor sea capaz de distinguirlos. Esta es la teoría que comparte Juan Benet en su intercambio epistolar con Carmen Martín Gaité, en el que apunta a la importancia de un estilo predeterminado, así como de la presencia de un andamiaje previo. «La aparición de la inspiración no es posible sino en el campo estético creado por el estilo. De forma que siempre viene dada en un estilo determinado, solo le es dable esperarla a quien se ha ocupado de organizar una estructura que le ayude a la comprensión total, la trascendencia y, si cabe decirlo, la invención de la realidad» (Benet & Martín Gaité, 1999, p.206). Es sobre esta estructura que actuará la inspiración ordenando con ese punto de misterio y magia las imágenes captadas por experiencia y procesadas por la memoria. Y es a través de ese mecanismo, el estilo, que llegará un momento en el que la inercia actúe al margen de la lógica o la razón.

Para alcanzar este estado de trance, de éxtasis creativo, algunos autores señalan más condiciones previas, además de la presencia de esta estructura conceptual preestablecida. Muchos de ellos coinciden en lo relevante que es la mezcla de soledad y aburrimiento o procrastinación. «Es en esos estados de aburrimiento y soledad cuando se piensa en las cosas. Cae uno en especulaciones fantasiosas, nostálgicas, sobre el mundo, te vienen a la cabeza ideas que no se te ocurrirían en ninguna otra situación. Aun cuando no te sientes feliz, esos momentos de vacío pueden ser muy productivos» (Auster, 2018, p.105). Antonio Pereira prefiere afirmar esto mismo negando todo aquello que obstaculiza el pensamiento del creador, «algo, al menos,

puedo asegurar desde mi personal aventura: dónde no se produce la chispa» (Percival, 1997, p.130), sostiene no sin recurrir a una sutil ironía antes de empezar a describir un hogar prototípicamente burgués, exageradamente bucólico para ridiculizar esta visión romántica de la inspiración. Según el fantástico cuentista berciano, esta debe proceder, en todo caso, del recuerdo sereno de las emociones y este solo podrá darse en contextos apacibles, lejos de toda decoración innecesaria. «Dudo del beneficio inmediato de los encuentros con la belleza», sentenciaba.

Para rescatar esa inspiración bastaría con «sentarse a escribir ininterrumpidamente durante tres días, sin falsedad ni hipocresía, todo lo que se os pase por la cabeza», o eso, al menos, es lo que defendía Sigmund Freud, tanto refiriéndose a una carta de Friedrich Schiller citada en *La interpretación de los sueños* (1899) como siendo él mismo citado en el ensayo de Karl Ludwig Börne titulado, en el idioma original de la publicación, *How to Become an Original Writer in Three Days*, incide en la suspensión de la razón como mecanismo filtrador y seleccionador de ideas, algo para lo que, nuevamente, será necesario ese contexto de suficiencia económica, ausencia de preocupaciones, relajación y aburrimiento, esto es, «tanta paz, tanta soledad y tanto placer como pueda costear», por volver a traer esta cita que tanto nos ha gustado y que tan bien resume este punto.

Sin embargo, no parece que baste con prepararse durante años, hacerse con un bagaje conceptual e interdisciplinar amplio para dar cobijo a las intuiciones y reunir, en torno a sí, unas condiciones propicias para la concentración, la evocación de los recuerdos y el relajamiento de los mecanismos censores de la razón. Muchos autores coinciden en que a todo ello habría que sumar una determinación, una «intención», no tanto ligada al producto final, sino más bien como sustancia particular del individuo que lo sostiene y condiciona. «Cuando hablamos, pues, de la intención de un filósofo o un escritor, nos referimos, probablemente, a un fondo que sostiene su personalidad y del que brota el que una determinada obra se sitúe en un espacio intelectual preciso» (Racionero, 1995, p.73). Es decir, por intención, aquí, no interpretamos únicamente una finalidad, sino más bien una derivada de la voluntad que enmarca y dota de sentido a la creación. A Bernard Shaw, por ejemplo, nunca terminó de convencerle este discurso de la intención y siempre barajó la tesis de que las obras con verdadero valor

excedían, en todo caso, la capacidad de los hombres: «Todo libro que vale la pena de ser releído ha sido escrito por el Espíritu. Es decir, un libro tiene que ir más allá de la intención de su autor. La intención del autor es una pobre cosa humana, falible, pero en el libro tiene que haber más. El Quijote, por ejemplo, es más que una sátira de los libros de caballería. Es un texto absoluto en el cual no interviene, absolutamente para nada, el azar» (Racionero, 1995, p.76).

No se aleja Bernard Shaw de lo que sostiene Juan Benet cuando dice que «la inspiración —el dictado de un lenguaje concreto— puede brotar, cuando entre los polos del escritor existe un cierto estado de tensión creado por la voluntad, con una cierta independencia respecto al conocimiento» (Benet & Martín Gaité, 1999, p.69). Es decir, Benet nos vuelve a situar fuera de la esfera del individuo, en un interregno que no sabemos situar del todo, pero que, en cualquier caso, depende de la voluntad creadora, de la intención, una intención que Aaron Copland, prestigioso compositor musical, quiso hacer equivaler con «la necesidad de autoexpresión» (Copland en Popova, 2014). En esta misma línea, que sitúa en el interior del individuo esta voluntad particular, se expresó también Ray Bradbury al ligarla con otras emociones complementarias, entre ellas el entusiasmo. «Tenga esto por seguro: cuando habla el amor sincero, cuando empieza la admiración franca, cuando surge el entusiasmo, cuando el odio se riza como humo, no hay duda de que la creatividad se quedará con usted toda la vida» (Bradbury & Cohen, 2002, p.43).

Solo nos queda, pues, concluir, al hilo de este apartado, que, en la tónica de todo lo apuntado anteriormente, las condiciones ideales para la creación vuelven a situarse dentro del individuo, siendo todas las cuestiones externas, secundarias. Dentro del individuo y de la propia obra, pues esta se convierte, en numerosas ocasiones, en el metrónomo que marca el ritmo del proceso, esclareciendo lo que permanecía en duda e iluminando definitivamente las tinieblas.

4.2.3. La creatividad como proceso de asociación de ideas

«La novela es el producto de una asociación de ideas del escritor» (Roma, 2003, p.64). No lo decimos nosotros, lo dice Ana María Matute, que tiene mucha más experiencia. Y nosotros lo secundamos, claro, aunque entendemos el contenido hiperbólico de la

afirmación, su ausencia declarada de matices con el fin de remarcar esta tesis: la creación como asociación de ideas. En este mismo sentido, es famosa la frase que pronunciara Steve Jobs en aquel icónico y mil veces citado discurso ofrecido en la Universidad de Stanford a propósito de la creatividad: «creativity is just connecting things» (Stanford, 2005), y quién mejor para decirlo que alguien que, en puridad, no inventó nada. Tan simple y complicado como esto, como conectar ideas entre sí, pues, normalmente, a esta conclusión se llega siempre a posteriori, ya que, como él mismo dice, esto solo parece obvio pasado un tiempo. Sobre esto mismo nos habla María Popova, en su fantástico portal *Brainpickings*, citando a Paul Rand, una de las leyendas del diseño gráfico: «el papel de la imaginación es crear nuevos significados y descubrir conexiones que, incluso siendo obvias, se escapan de la detección habitual» (Rand en Popova, 2012). Más poéticamente, pero con igual locuacidad, nos lo explica Robert Frost: «todo pensamiento consiste en la proeza de asociar; lograr que lo que tienes enfrente haga surgir en tu mente algo que ignorabas saber, vincular esto y aquello, ese clic» (Belmonte et al., 2020, p.312).

Se impone una vez más esa dimensión lúdica que acompaña a todos los ejercicios virtuosos, ya sea de un oficio, un arte o un deporte. Solo quienes no arrastran la conciencia de estar trabajando, solo quienes crean como juega un niño, como pelean un par de perros amistosos, pueden conseguir esa proeza que citábamos. Nos respaldan las visiones de escritores consagrados, como Roy Peter Clark, quien recuerda que «escribir tiene, en efecto, mucho de lúdico: se trata de jugar con las palabras, sus significados y connotaciones. ¡Hay que pasarlo bien!» (Clark, 2016, p.81). Y no tanto en esta vis lúdica, sino en poner en valor lo que, de infantil, en el mejor sentido posible, tiene la creación, también insiste Gabriel Josipovici al citar al crítico John Bayley escribiendo a propósito de la ausencia de objetividad en la obra de Dickens. «Las novelas de Dickens, apunta, carecen de la objetividad del arte con mayúsculas; en eso radica su encanto, precisamente: en que nunca traspasan los lindes del reino de las pesadillas infantiles, tan creíbles que jamás nos abandonan» (Josipovici & Vitier, 2002, p.91).

No debemos confundir, en ningún caso, lo lúdico con lo desprovisto de reglas, lo relajado o distendido. No, como niños que fuimos, como observadores que somos, sabemos bien que el juego es una cosa muy seria. De ahí que podamos declarar también la creatividad como un método en el que el orden y la limitación ejercen de

incentivos. Es lo que Javier Marías define como «atenerse a lo escrito», al referirse a la labor de escritura como una labor sometida a un reglamento específico en el que no se permite crear de atrás hacia adelante, pues no es así como descubrimos el mundo. Esta visión se compadece con ese «eterno presente» en el que se desarrolla la infancia, con apenas visiones del pasado, sin ninguna esperanza depositada en el futuro. Es lo más honesto, lo más serio. «En cierto sentido, aplico a la configuración de un libro el mismo principio de conocimiento que rige la vida, la realidad o el mundo, como prefiera llamárselo: no podemos comportarnos, ni decidir, ni elegir, ni obrar en función de un final conocido o de lo meramente posterior, sino que ese final, o lo posterior, deberán atenerse a lo ya vivido o acaecido, o padecido, sin que eso pueda borrarse o alterarse, ni olvidarse apenas» (Marías, 2007, p.321).

Dado que eso de asociar ideas es una formulación excesivamente vaga y amplia, parece necesario acotar los términos, delimitar el terreno en el que nos movemos para poder culminar con éxito esta labor que, de primeras, también a Ursula K. Le Guin le parece opaca, al menos hasta mucho después de que el libro esté terminado, cuando descubre de qué iba, definitivamente, dicha obra (Le Guin, 2018, p.374). Por ello, para que la inmensidad no devenga en parálisis, algunos autores delimitan aquellos aspectos en los que situar el foco al comienzo del proceso. «Para mí hay dos cosas esenciales durante el proceso de aglutinamiento, antes de saber mucho sobre la historia: tengo que ver el sitio en cuestión, el paisaje; y tengo que conocer a los protagonistas. Con nombre. [...] Y entonces la historia puede dar comienzo».

Este mismo hecho, la focalización, incluso la introducción artificial de elementos que constriñen la creatividad, la imaginación, el intelecto... ha sido ya probada en el mundo de la empresa, habiendo, en todo caso, un umbral de eficiencia que, una vez rebasado, claro, sí que puede ocasionar resultados negativos y contraproducentes. Al parecer, tal y como sugiere el artículo «Why Constraints Are Good for Innovation» de la *Harvard Business Review*, la ausencia de límites tiende a generar autocomplacencia en el creativo, mientras que las limitaciones, por el contrario, al introducir un foco de atención, también consiguen mejorar los niveles de motivación e ingenio (Acar, Taracki, Van Knippenberg, 2019).

Partidarios de esta misma idea, según la cual la obra literaria se ahoga en la libertad total, eran los miembros del grupo Oulipo («Ouvrir de littérature potentielle»). Algunas muestras las encontramos en los *Ejercicios de estilo* (1947), de Raymond Queneau, quien propone noventa y nueve modos distintos de contar una misma anécdota trivial o, lo que es lo mismo, noventa y nueve formas distintas de asociar ideas en torno a un mismo centro. Y otro ejemplo paradigmático es el del autor ya citado en esta tesis, Georges Perec⁴⁶, con su obra *La vida instrucciones de uso* (1978), alguno de cuyos fragmentos fue compuesto con la técnica del *logo-rallye*, es decir, introduciendo en un orden concreto una lista de palabras definidas de antemano.

Pero para que todo esto no quede en un juego, en una obra fragmentaria sin más, más consagrada al divertimento del autor que al del receptor de la obra, este impulso creativo inicial, que bien puede surgir bajo la apariencia de un juego, bajo sus reglas y dentro de un campo delimitado de acción, debe requerir también un esfuerzo creativo posterior. Si crear es asociar ideas, también es seleccionar y organizar la información (aunque sea de un modo no concreto ni reproducible), resolver problemas, tomar decisiones estéticas, dramatizar sucesos y mantener un diálogo fecundo con el aparato crítico de nuestra mente, con quien la mente creadora debe mantener una relación cordial.

4.2.4. La selección y organización de las ideas. Del caos a la estructura

«El hombre es algo más que un sujeto sensorial: tiene voluntad, organiza y abstrae sus experiencias, termina siempre elevándose al nivel de las ideas; de ninguna manera es una pasiva cámara cinematográfica o, en el mejor de los casos, un aparato panestésico, sino que va ordenando esos datos de los sentidos en formas, convirtiendo paulatinamente el caos en estructura» (Percival, 1997, p.365). En esta cita de Agustín Cereales encontramos el *leitmotiv* perfecto para este apartado. Somos seres organizadores por definición. Procesamos y almacenamos una mínima parte de toda la información que percibimos a través de nuestros particulares sensores, que ya es

⁴⁶ Ver página 42.

una ínfima parte de eso que podemos llamar realidad sensible o material. No somos seres meramente sensitivos, pues tendemos, sin planteárnoslo, a la abstracción.

Precisamente, la abstracción es una cualidad de nuestro cerebro que entronca con la necesidad de concentrar la atención que revelábamos en el punto anterior, en relación con la asociación de ideas. Y es que al abstraer no hacemos otra cosa que separar mentalmente las cualidades particulares de los objetos o ideas para terminar fijándonos en una sola. Necesitamos esta cualidad para crear conceptos, comprendernos y explicarnos; y para escribir, por más que apelemos a lo sensorial o sensitivo, es una actividad que necesita de todas estas destrezas.

Así, de entre la vastedad de elementos inspiradores, imágenes iluminadoras, sucesos que nos generan un interés básico, seguramente visceral antes que intelectual, de entre todas las intuiciones apenas esbozadas que llegan a nuestro cerebro, «la labor del artista consiste en seleccionar las figuras, en suprimir, copiar, agrupar y elaborar los incidentes que ofrece cada una. La vida cotidiana del mundo no es dramática: es monótona; el novelista la vuelve dramática con sus silencios, sus supresiones y sus exageraciones» (Poe et al., 2018, p.23).

Lo sostenía Brewster Ghiselin, poeta y académico norteamericano: «el proceso creador es el proceso de cambio, de desarrollo, de evolución, en la organización de la vida subjetiva» (Percival, 1997, p.32). Y a ello debe consagrar su vida un escritor, tanto en el plano consciente como en el inconsciente, buscando dotar al torrente inicial de ideas de una consistencia y un orden dramático a partir de los recursos que le aporta la técnica, pero también como consecuencia natural del ejercicio de su propio estilo.

4.2.5. Escribir es explorar y resolver problemas

Crear es estar atento. A esta conclusión, o a una parecida, ya habíamos llegado al referirnos a las condiciones que requiere, o facilitan, el acto creativo. El escritor debe ser antes que nada un buen observador y esto demanda, al mismo tiempo, en lo posible, acceder a la realidad con «mente de principiante», nuevamente un concepto heredado del budismo zen y que implica, como su propio nombre apunta, aproximarse a la realidad sin ideas preconcebidas, con una actitud de apertura que es también, por

asociación, entusiasta y optimista. No se trata únicamente de esperar lo inesperado, sino de estar preparados para captarlo.

El escritor es eso: un explorador poco comprometido con su empresa, un padre que ejerce su oficio de manera muy relajada para con sus ideas y observaciones. Un ser que ha escapado de las cadenas de su tiempo: la estandarización, la politización del pensamiento o la demanda tajante e innegociable de coherencia. No podemos decirlo mejor que Roy Peter Clark en el siguiente pasaje de su obra *Leer con rayos X* (2016): «quizá lo mejor que pueda decirse, ya es mucho, sea que al final el escritor acaba pareciéndose al maestro budista cuando dijo aquello de que de joven pensaba que las montañas eran montañas y los ríos eran ríos; luego, después de muchos años de estudio y devoción, decidió que las montañas no eran montañas y los ríos no eran ríos; y, por fin, al final de sus días, cuando ya era muy viejo y sabio, logró comprender que las montañas son montañas y los ríos son ríos» (Clark, 2016, p.53).

«Nuestra capacidad de experimentar la serendipia es, hasta cierto punto, un regalo de nuestro entorno», afirma Marta Iglesias Julio en un reciente artículo sobre ecología y creatividad para *Jot Down*⁴⁷. La exploración es la mejor amiga de todas esas casualidades que, en un ejercicio de honestidad, muchos autores deberían declarar como responsables de muchas de sus grandes obras. La exploración colabora con el azar tanto como la explotación repetida y constante de una misma idea puede colaborar con las ventas, pero hemos decidido quedarnos con la primera visión de la literatura para esta tesis, y apostar por la búsqueda y provocación de la fortuna.

Si la ciencia, en su majestuosidad, ha querido dejar el azar fuera de sus investigaciones, al margen de sus sesudas explicaciones de la realidad, nosotros, como literatos, no podemos cometer la misma tropelía. El azar es una herramienta fundamental de conocimiento, de aproximación al mundo sensible, de experimentación de sensaciones y, por lo tanto, una fuente de temas e inspiración para la escritura. Si el científico se pasa los días esquivando su presencia, eliminando el factor azar de sus algoritmos, el escritor debe abrirle las puertas, generar oportunidades para su participación. El escritor, como el antropólogo, debe, simplemente, «estar allí».

⁴⁷ En <https://www.jotdown.es/2021/03/azar-bacterias-suerte-serendipia-fortuna/>.

Todo esto linda con la intuición, de cuya potencialidad, como facultad del autor, hablamos en capítulos anteriores. Ahora, como acto, como pensamiento, esta intuición nos remite nuevamente al campo de lo incierto y aleatorio, aunque, una vez más, las posibilidades se multiplican cuando el bagaje es mayor. «Puedo describir el pensamiento intuitivo como un ordenador o como una máquina de casino. Tengo una pila de cosas en mi cerebro procedente de todos los libros que he leído, de todas las películas que he visto, de cada conversación que me inspiró, de cada tramo de calle que he pisado. Todo lo que he comprado, rechazado, amado u odiado está ahí, en una parcela del cerebro. Y simplemente esperas que las tres cerezas aparezcan en línea y el dinero caiga» (Scher en Popova, 2012).

Una vez albergada una intención a través de una voluntad firme y poderosa. Una vez reunidas las condiciones para que esta se manifieste como un conjunto de asociaciones de ideas procedentes de años de estudio y observación y provocadas por la irrupción inesperada del azar, la escritura, como creación, se vuelve un acto mucho más prosaico en la medida en que, en la fase de composición, se convierte en una sucesión de problemas a resolver. Qué palabra escoger, cómo dar verosimilitud a una escena, qué metáfora emplear... Toda una aventura en la que no está muy claro el orden de los factores, esto es: ¿la capacidad para resolver problemas es uno de los talentos que componen la creatividad o solo una consecuencia natural de la presencia de esta, que es anterior e independiente?

Para Bill Evans, esta capacidad es una más, al mismo nivel de la intuición, la asociación de ideas, la capacidad de selección y organización de dichas ideas o la propia concentración. De hecho, coopera con todas ellas en la medida en que toda composición, tal y como la define este músico, no es más que una sucesiva resolución de problemas de índole creativo: «se trata de extraer los problemas del nivel externo, uno a uno, e interiorizarlos de una manera intensa, consciente, concentrada, hasta que el proceso deviene “secundario” e inconsciente. Una vez que esto sucede, podemos abordar el siguiente problema» (Evans en Popova, 2014). El talento del autor residiría, fundamentalmente, en la capacidad para comprender la dimensión del problema. Y esta también es una cuestión de resiliencia, pues en muchos casos, tal y como señala el propio Evans, se producen abandonos prematuros, sobre todo entre quienes, al ser

incapaces de abordar con éxito el problema en primera instancia, no tienen la paciencia suficiente para alcanzar a comprenderlo y, finalmente, verlo resuelto.

En la línea contraria, entre quienes consideran que la capacidad de resolver problemas descansa, precisamente, en la posesión de una creatividad previa, adquirida de forma innata o aprendida, se sitúan especialmente los pedagogos (y los profesores), quienes no dudan a la hora de utilizar propuestas de escritura creativa en sus aulas para mejorar las capacidades de sus alumnos en lo que a la resolución de problemas se refiere, una competencia transversal que los hará más funcionales en la edad adulta.

Ante la existencia de este debate, vamos a apoyarnos en los expertos para deducir, de las palabras, por ejemplo, de Carol R. Aldous, que la resolución de problemas es una rama de la creatividad tan nuclear e identificada con esta que podríamos considerarlas inseparables entre sí. La capacidad para resolver problemas anuncia creatividad, del mismo modo que toda muestra de creatividad denota una destreza para la resolución de problemas. Así, toda actividad (creativa) basada en la resolución de problemas, implicaría la interacción de tres actividades: la interacción entre análisis visual/espacial y verbal, la conciencia del «yo» y la interacción entre el razonamiento consciente e inconsciente (Aldous, 2007). La conclusión de este estudio, abordado de un modo interdisciplinar, con intervención tanto de la neurociencia como de la psicología cognitiva, pasaría por declarar el éxito de aquellos individuos que, en la resolución de problemas, se guían y aceptan las propuestas del pensamiento intuitivo, enormemente vinculado, a su vez, con las emociones.

4.2.6. El diálogo interior. El peligro de la autocensura

«La prudencia no forma parte del arte» (Ghorbani en Tangestani, 2018), nos dice el escritor iraní Kourosh Ghorbani, quien define, en este mismo artículo, la autocensura como una ceguera autoinfligida. «Nos interesa esta estructura dual, mi voz personal y la voz que evalúa lo que la otra dice, porque de la conjugación de ambas va a resultar la voz creadora. Las ocurrencias de la personalidad elocuente son criticadas o fomentadas por esa segunda voz crítica» (Marina & Válgoma, 2015, p.40). Este diálogo interior, notablemente influenciado por el contexto sociopolítico, también por la relación del creador con su entorno más cercano, va a determinar la calidad última

de la obra, en la medida en que esta va a ser el resultado de las conclusiones de dicho diálogo. José Antonio Marina lo explica de la siguiente manera: «la función creadora podrá continuarse con correcciones a posteriori, pero el resultado final se ventila en la autocrítica instantánea, la que se requiere en el momento mismo de la primera redacción. Que es la más genuina fase de la invención de la obra».

¿De qué va a depender esta «autocrítica instantánea»? Como su propio nombre indica, este diálogo surge, más bien irrumpe, sin un anuncio previo. Es más, diríamos que se trata de un flujo constante, aunque no se manifieste siempre de un modo visible. Pero siempre está. En muchos casos media, claro, nuestra educación religiosa o moral, y puede llegar a disgustarnos aquello que nuestro yo más impetuoso siente que debe declarar, lo que, sin lugar a duda, actúa en deterioro de la calidad de la obra. Vuelve a colarse aquí el tema de la libertad artística y el debate sobre sus límites. También el autoconocimiento, pues, en cierta medida, aprender a pensar es también aprender a pensar cómo pensamos evitando, fundamentalmente, los automatismos y las reacciones excesivamente mecánicas o adaptativas.

Otro de los riesgos de la autocensura tiene que ver con la noción de autoría, la medida en que cada obra determina la consideración de su creador en el ámbito literario, cuyo prestigio se encuentra expuesto continuamente. Como sugiere Thomas Larson en su obra *Spirituality and the writer* (2019), percibimos una mayor libertad creadora, lo que nos hace sentirnos más responsables de lo publicado, evitar los contenidos ofensivos. También vivimos en una época en la que las sensibilidades de determinados colectivos están más a flor de piel que nunca, pues ahora cuentan con los altavoces necesarios para hacer sentir su presencia, también para demonizar escritores y hundir sus carreras (Larson, 2019, p.34).

Los censores han cambiado de rostro, ya no llevan el atuendo propio de los inquisidores y habitan, potencialmente, a la vuelta de cada esquina. Y no solo en lo que se refiere a cuestiones delicadas, lindantes con lo obsceno u ofensivo, aunque esto sea lo principal, sino que también se visten con los disfraces de garantes de la tradición o, todo lo contrario, de la novedad. Y en todo esto, el autor ya no sabe si censurar su ejercicio creativo, el primero, el impulsivo, el que crea de un modo casi inconsciente, siguiendo los parámetros de los críticos, de los editores o de los comentarios vertidos en las redes sociales. De nuevo, a modo de conclusión, creemos que, como

apuntábamos en el epígrafe anterior, el arte se resiente cuando no obedece a la intuición creativa, cuando en ese diálogo cede en lo más íntimo y esencial. Como decía Burroughs a propósito de Walt Whitman en sus *Notas* (1867), «no hay palabras más bonitas y tonificantes en la historia que aquellas escritas por aquellos que han hecho frente al odio, la impopularidad, el ridículo y la censura pública por atender a su propia voz sin perder el coraje o el buen ánimo de espíritu» (Burroughs, 1971, p. 37).

4.3. Otras observaciones

Dada la gran y variada cantidad de información que hemos reunido a propósito del acto creativo, analizándolo desde varios puntos de vista, tratando de diseccionarlo hasta llegar al fondo de la cuestión, y aunque aceptemos que debemos conformarnos con un simple esbozo de este, hemos creído oportuno recapitular y compendiar lo más esencial en este epígrafe aportando, no solo un resumen, sino una visión completa y, por ello, también novedosa.

Todo empieza con la certificación de su carácter eminentemente confuso, desde luego no estamos ante un objeto de estudio claro y sencillo de estudiar. «La creación artística se asemeja en ciertos aspectos a la contemplación mística, que puede ir también desde la oración confusa hasta las visiones precisas» (Sabato, 2002, p.38). En esta fase de Eugène Delacroix, pintor romántico, citada por Ernesto Sabato en *El escritor y sus fantasmas*, queda bien expuesta la naturaleza de la cuestión. El propio escritor argentino matiza este comentario y nos recuerda ese carácter esotérico que impide su comprensión original, pues todo intento por describir el acto creativo parte de una racionalización a posteriori que explica y precisa, inventando, lo que sucedió de un modo más caótico, impreciso e, incluso, azaroso. «El artista parte de una oscura intuición global, pero no sabe lo que realmente quería hasta que la obra está concluida, y a veces ni siquiera entonces» (Sabato, 2002, p.40).

Escéptico, también, en lo relativo a la descripción paso a paso del proceso, se muestra Mario Levrero, quien incorpora un elemento de dificultad añadido: el de la explicación de dicho proceso. «A nadie le basta con que le expliquen los procesos, no hay más remedio que vivirlos, y al vivirlos es como se aprenden, pero también es

como se cometen los errores y como uno pierde el rumbo» (Levrero, 2008, p.15). E igualmente escéptico se declara Edgar Allan Poe, quien en sus *Ensayos* incluye una cita de Charles Dickens sobre el proceso creativo de William Godwin, escritor británico a caballo entre los siglos XVIII y XIX. «A propósito, ¿saben que Godwin escribió su *Caleb Williams* de atrás hacia adelante? Primero metió a su protagonista en una maraña de dificultades, formando el segundo volumen, y luego, para el primero, pensó el modo de justificar todo lo que había hecho» (Poe et al., 2018, p.18). ¿Qué mejor que citar un proceso de creación deliberadamente autoconsciente para ridiculizar la naturaleza y las intenciones de todos los intentos de crear tomando la lógica como punto de partida? E incluso este tipo de experimentos no sabría responder a la pregunta original: ¿por qué? ¿Por qué y para qué?

Estas dificultades son las que justifican, claro, que los autores recurran a las explicaciones místicas para hablar de su propio trabajo. Aunque detrás de estos intentos el propio Allan Poe descubre también ciertas dosis de vanidad, al esconder, no tanto las respuestas que no tienen, pero sí todos los ensayos o trabajos previos que terminan dando lugar al poema o relato. «La mayoría de los escritores, en especial los poetas, prefieren dar a entender que escriben gracias a una especie de sutil frenesí, una intuición extática, y sin duda sufrirían verdaderos escalofríos si permitieran al público echar una ojeada en la tramoya y contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamientos, las verdaderas intenciones adoptadas en el último momento, los numerosos atisbos de ideas que llegaron no con la madurez de una completa perspectiva, los frutos de la imaginación plenamente maduros pero desechados con desesperación por inabordables...» (Poe et al., 2018 p.16). También es cierto que muchas veces no queda registro de esto y que ni siquiera un diario paralelo puede ser tan exhaustivo en su labor de inventario. Muchas veces, las ideas, habiendo surgido de un marasmo de información, son seguidas y olvidadas de la misma manera.

Sea como fuere, sí estamos de acuerdo con proclamar la complejidad del proceso creativo, evitando cualquier tipo de simplificación para su estudio. Seguimos, aquí, la línea de Alice G Brand en su artículo de 2015 «Emotions and the Writing Process: A Description of Apprentice Writers» y proclamamos, también nosotros, que la buena escritura implica a las vísceras de nuestro organismo, nuestro flujo sanguíneo

y todas nuestras capacidades mentales, y que el acto creativo se da en la conjunción de pensamiento y sentimientos. Aunque es cierto, no hay tal distinción: pensamos desde la emoción y nos emocionamos a través del pensamiento. Y en este marco de complejidad y misticismo, no nos queda otra que parafrasear de un modo libre a Flaubert asumiendo que la creatividad es también, como el talento, una larga paciencia.

Una larga paciencia y un ejercicio de libertad y flexibilidad como ningún otro, que debe escapar a los límites de la censura y, peor aún, de la autocensura, defendiéndose, en primer lugar, del demonio que es uno mismo. Ello sin desacreditar el valor que una buena crítica, y autocrítica, puede tener a la hora de mejorar el pensamiento o los mismos procedimientos de resolución de problemas que acompañan a cada obra. De aquí que lo fundamental sean los cimientos sobre los que está edificado el talento y el carácter del autor, que son los que van a garantizar, a través de una autoestima fuerte, de una disciplina para el aislamiento y la concentración, que nada interfiera. Como en su día escribiera Walt Whitman en su poema *To a Pupil*, incluido en *Hojas de hierba* (1855): «cuanto más grande es la necesaria reforma, mayor ha de ser tu personalidad para lograrla» (Whitman, 2012, p.67). Y crear, es en sí mismo, un acto de reforma, cuando no una llamada a la revolución.

5. ¿Qué le queda al oficio? Entre la ciencia y la artesanía. Lenguaje y narración, clavo, martillo y... corbata

Inauguramos aquí un capítulo que, como los anteriores, va a partir de una premisa dudosa, va a plantear una cuestión insoluble y va a finalizar con un conjunto de conclusiones necesariamente abiertas. La premisa es que, al considerar la cuestión del oficio, estamos dando por hecho que la escritura es, por encima de todo, un acto de comunicación que se define, desde la adopción de la teoría de la información de Jakobson a la lingüística, como «la transmisión de mensajes (secuencias de señales compartidas estructuradas de acuerdo con las reglas de un código común) desde el emisor al receptor» (Gómez, 1988, p.25). Serán, precisamente, las reglas de esta transmisión las que determinarán la actividad literaria informándola y, en cierta medida, también justificándola.

La pregunta versa, por lo tanto, sobre la adecuación de la escritura a estos términos y nos hará preguntarnos tanto por el valor universal de esas reglas —el peso específico y la coherencia de las diferentes escuelas, doctrinas y tradiciones—, como por la importancia que se le otorga al receptor de los mensajes y a sus métodos de decodificación en cada contexto cultural. Subsidiariamente, abordaremos también la relación existente entre el conocimiento y aplicación de las convenciones y la calidad de las obras, o la posición del dominio técnico y narrativo dentro de las facultades que debe demostrar un escritor durante su labor, sea esta un arte un oficio o dándonos completamente igual esta disyuntiva poco menos que nomenclatural, como también veremos más adelante.

En todo caso, hablar de oficio es aproximar la escritura al terreno, enraizarla en cuestiones más prosaicas y menos esotéricas, arrebatándosela a los dioses y a los ángeles, al mito del subconsciente o al no menos romántico de la inspiración. Ello sin tener por qué entrar en el campo del logro científico o intelectual, aunque algunos autores como Edgar Allan Poe aborden la construcción de los relatos como una cuestión de laboratorio o de despacho de arquitectura.

Las conclusiones necesariamente abiertas nos situarán, a buen seguro, en la tierra de nadie del equidistante, del prudente. Hablaremos de una tensión entre el arte y el oficio (¿no eran lo mismo?), entre la creatividad pura y la inducida, entre la

adquisición de un estilo y el dominio de una técnica, entre la imaginación desatada y aquella otra sometida a unas normas y convenciones, entre un escribir por imposición divina y un escribir para un lector concreto situado en unas coordenadas muy precisas que deben informar el modo de abordar la actividad literaria.

Sirva esta introducción a la introducción para prefigurar el campo de batalla en el que va a discurrir el debate. Un debate que gira en torno al sentido de la escritura —¿depende, habita y termina en el texto o no se agota hasta que se produce una comunicación efectiva?—, la jerarquía que se le concede al lector o, incluso, en lo que supone una cuestión ya tratada, la capacidad que tenemos para verbalizar las reglas escritas y no escritas de este presunto oficio cuando, además, muchas de ellas, suponen un límite para el libre ejercicio de las facultades de un autor.

De aquí parte la polémica. Una polémica que no es tal, que no se percibe en la calle, ni siquiera en la academia o los ateneos, pero que existe en la medida en que se aprecian dos discursos claramente diferenciados en torno a la cuestión. Nada tienen que ver, por ejemplo, las palabras de Belén Gopegui —«la novela es un objeto destinado a producir sentido» (Percival, 1997, p.385)— con las de Georges Simenon, «una obra de arte no puede hacerse con el propósito de complacer a un determinado grupo de lectores» (Belmonte et al., 2020, p.57), o las del genial dramaturgo David Mamet, «la función esencial de la obra dramática (como la del cuento de hadas) consiste en ofrecer una solución a un problema que no es asequible a la razón. Para que sea eficaz, la obra dramática debe inducirnos a dejar en suspenso nuestro juicio racional para seguir la lógica interna de la obra, de forma que nuestro placer (nuestra cura) sea la sensación de liberación al final de la historia» (Mamet, 1991, p.34).

Sin embargo, esta necesidad de producción de sentido que proclama Belén Gopegui, y que revela la presencia de un «otro», está amparada por numerosas teorías literarias, entre ellas la de Paul Ricoeur, a quien, en estilo indirecto, cita el escritor uruguayo Tomás de Mattos en el siguiente pasaje: «me seduce la tesis de Paul Ricoeur que, dividiendo la creación narrativa en tres fases —prefiguración, configuración y *refiguración*⁴⁸ de la trama—, solo asigna al autor las dos primeras reservando al lector

48 Según la teoría de Paul Ricoeur, este hablaría de la mediación entre tiempo y narración a través de los tres niveles de la mimesis. La operación mimética transcurriría en tres momentos distintos, el

la última y primordial» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.336). Es decir, la obra no solo debe perseguir la producción de un sentido, sino que además se le concede al lector la función última de evocarlo e interpretarlo a través de sus propios códigos.

Dejaremos en suspenso esta cuestión sin por ello comprometernos a resolverla más adelante. No creemos que nadie pueda ser taxativo en este punto sin enarbolar la bandera de alguna corriente muy concreta y tampoco pensamos que la cuestión deba escapar de la subjetividad con la que cada autor afronta su propia misión literaria. Así pues, si la obra contiene su propia finalidad o si esta descansa en la producción de un sentido, es una cuestión que bien podemos dejar abierta, como un buen punto final para esta pequeña historia.

Como adelantábamos hace escasos párrafos, el hecho de poder considerar a la escritura como un oficio descansaría también en la posibilidad de codificar sus técnicas y recursos. Para ello, en primer lugar, habría de aceptarse su existencia, algo que muchos autores han negado, principalmente por omisión. Así, por ejemplo, en el retrato que acompaña la entrevista que George Plimpton le realizó a Ernest Hemingway en 1958, se podía leer lo siguiente: «a pesar de ser un narrador extraordinario, con un gran sentido del humor y una increíble base de conocimientos sobre los temas que le interesan, a Hemingway le resulta difícil hablar del oficio de escribir, pero no porque carezca de ideas sobre el tema, sino porque está tan convencido de que no debería hablarse de esas cosas que el hecho de que le planteen preguntas al respecto “le produce escalofríos”» (Belmonte et al., 2020, p.162). Y más explícito es aún David Mamet cuando nos remite, en la línea perfilada en capítulos anteriores de esta tesis, a zonas que escapan del ámbito del intelecto y, por lo tanto, también inefables. «El arte consiste en la conexión espontánea entre el artista y su propio inconsciente —en la percepción que va más allá del raciocinio—. Si la percepción fuera razonable, cualquiera podría tenerla, pero no todo el mundo puede. Solo unos pocos pueden, y se les llama artistas» (Mamet, 1991, p.81).

de prefiguración de la acción, en el nivel de lo vivido o la experiencia humana; el de la configuración a partir de la construcción simbólica y el de la refiguración, que restituiría la acción al tiempo vivido del lector. (Ricoeur en Gomes De Oliveira, 2012, p.8)

Frente a estos argumentos, que le negarían a la escritura la consideración de oficio por la ausencia de definición o la imposibilidad para delimitar su contenido, cabría pensar que es una muy sutil manera de proteccionismo, pues, en cierto modo, reduciría el número de candidatos a quienes piensan que han sido premiados con la posesión de ese don indescriptible por inefable. Walter Besant comparte este punto de vista y cree haber desenmascarado el fondo de la cuestión, que, echando mano de una genial ironía, sería el siguiente: «ni siquiera en las universidades alemanas, que enseñan todo lo demás, hay profesores de ficción, y ni un solo novelista, hasta donde yo sé, ha pretendido jamás revelar sus misterios, ni hablar de ellos como una cosa que pueda enseñarse. Por consiguiente, es claro (seguirán arguyendo), el arte que se requiere para formar y escribir un relato puede y debe ser dominado sin estudio alguno, pues no existen materiales para uso de sus estudiantes» (Besant et al., 2006, p.23). A Mr. Besant cabría decirle exactamente lo mismo, que se esconde un interés igualmente espurio detrás de sus palabras, pues con estas prologa su obra *El arte de la ficción* en el que parte de los presupuestos contrarios y defiende la existencia de un oficio propio, con sus técnicas y herramientas.

De la existencia del oficio y sus normas era plenamente consciente, por ejemplo, Enrique Jardiel Poncela. Así lo reconoce su nieto, Enrique Gallud Jardiel, en un extracto de *Jardiel: la risa inteligente* (2014) a propósito del proceso creativo de una de las obras de su abuelo: «nuestro autor decidió que no podía permitirse el lujo de fallar otra vez. Así es que se planteó la posibilidad de escribir una obra a fuerza de “oficio”, empleando los recursos de siempre, pero que aseguraban el triunfo» (Gallud Jardiel, 2014, p.45). Lógicamente, la pieza a la que se refiere, una adaptación libre de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, puede ser considerada una pieza de circunstancias, lo que algunos aprovecharían para descatalogarla como pieza artística, entre otras cosas por su falta de originalidad («los recursos de siempre»). Sin embargo, no cabe duda de que esa cultura literaria, que Jardiel desplegaría, gracias a su experiencia y su pericia, de un modo bastante irreflexivo o inconsciente, sí puede quedar reflejada en teorías y manuales sobre el oficio.

Lógicamente, las escuelas de escritura creativa, siendo la principal, tal vez (seguro en número), la Gotham Writers' Workshop (establecida, como su propio nombre indica en Nueva York), avalan esta postura y, tras un periplo de algo menos de un siglo, se han hecho, ellas sí, con un bagaje mezcla de las reflexiones puramente

teóricas y, principalmente, de la lectura atenta de las obras literarias, que incluye numerosas técnicas y, por lo tanto, plasma por escrito la existencia de recursos estilísticos y narrativos a disposición del autor. Y aprovechan también para poner en valor el peso del oficio en la confección de una obra literaria: «la escritura de calidad le debe mucho más al oficio de lo que la mayoría de gente cree. [...] Casi siempre resulta necesario tener oficio para que una historia sea realmente buena, para que merezca la pena que todos esos desconocidos la lean. [...] Debes aprender el oficio porque funciona. Las reglas de la ficción no las estableció una sola persona en particular. Fueron surgiendo con el tiempo como principios guía que fortalecieron la escritura de ficción de una manera similar a como surgió la ensambladura de caja y espiga como solución a la unión de las partes de una silla» (Gotham Writers' Workshop. et al., 2018, p.39).

En fin, es muy habitual que tanto las escuelas como los talleres de escritura introduzcan en sus cartas de presentación, o en los libros con los que pretenden expandir su método, cláusulas en defensa propia, argumentos que justifican y legitiman su existencia pero a los que se les escapa un cierto tufo tautológico —el oficio funciona porque decimos que funciona— y, desde luego, teleológico, en el sentido de que enuncian una visión absolutamente medial de la escritura, destinada al disfrute de los espectadores, «para que todos esos desconocidos la lean». Su mayor respaldo es, sin duda, la apelación al peso de la tradición, pero, en todo caso, distan mucho de conseguir que funcione la analogía con oficios más físicos y materiales, como el del ebanista, pues las reglas de la física no van a ser nunca tan abstractas y ambiguas, de ninguna manera, como las de la composición o la retórica.

Donde sí existe mayor consenso es a la hora de reconocer el esfuerzo que supone sacar adelante una obra literaria de valor. «No toda relación de hechos es un cuento. Es necesario, como lo sabe nuestro tedio y bien explican los sabios, que se rice el rizo: requiere una pizca de arte, ingenio académico, casual o acabado; técnica» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.209). En la línea que emplea Carlos Iturra para referirse al oficio de la escritura se expresa también Aldous Huxley, al menos para diferenciarse de aquellos que, tal vez, logran la obra de una manera más inspirada: «Me cuesta mucho inventar tramas. Hay personas que nacen con un talento

increíble para la narración, pero yo nunca he tenido ese don, en absoluto. [...] Yo nunca he tenido duendes. Para mí, el gran obstáculo ha sido siempre crear situaciones» (Belmonte et al., 2020, p.248). Todas estas palabras cooperan entre sí para declarar la existencia de un oficio, no ya por la presencia de unas técnicas, de una tradición en torno a él, sino por la evidente necesidad de emplear horas y esfuerzo, como en cualquier otro ámbito profesional.

Este reconocimiento, que en gran parte ha de ser externo, es el que reclama con gran eficacia expresiva Stefan Zweig. «Nada hay más peligroso para la dignidad y el *ethos* del arte que lo untado y cómodo de nuestra actividad artística ordinaria, que la ligereza con que, por obra del fonógrafo y la radio, se pone lo más sublime al alcance aún del más despreocupado, a cada hora; pues esa comodidad hace olvidar a los más el esfuerzo de la creación y los induce a asimilar el arte sin tensión y sin respeto, como la cerveza y el pan» (Zweig, 2007, p.39). Y el que reconoce el mismo Hemingway, dando consejos sin querer darlos, hablando del oficio aun cuestionándose su existencia: «la literatura es un acto en dos tiempos: el vuelco instintivo seguido de la reflexión y la corrección» (Roma, 2003, p.173). Sin embargo, ante esta percepción bastante intuitiva de la labor profesional del escritor, surgen otras posturas que le restan importancia, al menos desde un punto de vista cualitativo, al dominio de la técnica o el ejercicio del oficio. «El “dominio técnico” del cuento se reduce casi siempre al dominio anímico que debe tener cada escritor al encuentro de una realidad: la pesadilla cotidiana» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.290) afirma Gabriel Jiménez Emán, quitándole de alguna manera peso al asunto. Y aquí vuelve a intervenir David Mamet, con su ya conocido punto de vista: «el único propósito de la técnica es permitir que el artista eluda la mente consciente» (Mamet, 1991, p.104).

Sin embargo, frente a este «operar pasivo», en conexión con otras facultades intelectuales o también del inconsciente, la observación de la realidad, con sus múltiples ejemplos, la lectura de numerosas biografías y diarios de escritores nos demuestran la irrefutable presencia de un oficio que, aunque se pueda ejercer con cierta flexibilidad espacial y temporal, reclama una severa disciplina, ya sea en la fase de más pura creación como, sobre todo, en la fase de revisión y corrección. Y no ha de ser esto un descrédito para el escritor, por mucho que su trabajo se parezca, visto desde fuera, al de cualquier funcionario o personal de oficina. Es destacable, en este

sentido, la humilde visión del oficio que pregona José Saramago y que recoge Pepa Roma en su obra *La trastienda del escritor: una vocación y un oficio* (2003): «siempre hay escritores, como José Saramago, que prefieren presentarse como un amanuense o artesano de la literatura, un ser normal y corriente que todo lo que tiene de diferente a los demás mortales es el oficio» (Roma, 2003, p.38). Ello no impide que la autora remate con una suerte de coda de la siguiente manera: «pero a mí me parece que la necesidad de escribir surge en paralelo con el descubrimiento de la propia singularidad».

Cuestiones reputacionales aparte, y aceptada la más que obvia existencia de un oficio de escritor en cuanto que profesión manual e intelectual, otra cosa es lo que el oficio pueda tener de vocacional, que es, tal vez, lo que lleva al uso confuso e indistinto, muchas veces, de las palabras arte y oficio. Encontramos esta aparente sinonimia en una carta de Aurore Lucile Dupin, George Sand, remitida a Gustav Flaubert, el 21 de diciembre de 1868: «de ti, trovador apasionado, sospecho que te divierte tu oficio más que nada en el mundo. A pesar de lo que dices, bien podría ser que el arte fuese tu única pasión, y que tu enclaustramiento, que me enterece, tonta de mí, fuese tu jardín de las delicias» (Flaubert & Julibert, 2010, p.78). Y quien más quien menos podría intercambiar «oficio» por «arte» en las siguientes palabras de Luis Racionero, salvo que en vez de una cuestión de sinonimia o equivalencia quiera plantearnos la inclusión del oficio como requisito imprescindible o elemento esencial del arte, una categoría que sería superior por ser también más global y abarcadora: «este es un libro sobre el arte de escribir: como todo arte es técnica más inspiración; lo primero se aprende en los tratados de retórica, lo segundo se vive; la inspiración es el destilado de los estados de ánimo. Escribir es poner en palabras la emoción y el pensamiento, es, por tanto, racional e irracional: trabajo e instinto» (Racionero, 1995, p.12).

En cualquier caso, no creemos (tampoco importa demasiado) que las anteriores palabras sugieran una identidad entre ambos términos. Nuestra tesis es que ambos conviven en una agregación de elementos que, mediante una alquimia no bien conocida, resultan en la obra literaria. En este caso, ni A es B ni uno mayor o menor que el otro. La relación es, en todo caso, de dependencia mutua, pues sin la

intervención del otro el arte se queda en idea, mera fantasía, y el trabajo en una poco apetecible mezcla de tinta y sudor. Como apunta José Antonio Marina, «la imaginación y la realidad nos dan generosamente la materia, las situaciones, las tramas de los cuentos; pero es solo la elaboración artística lo que puede infundirles vida» (Marina & Válgoma, 2015, p.100). Puede que esto sea una cura de humildad para quienes hablan de la supremacía de los elementos no conscientes, de la imaginación, la memoria o la experiencia, pues estos nada son sin un cuidado de los detalles técnicos.

Nos adentramos en las siempre movedizas arenas de la dimensión ética, una ética del oficio, me refiero. Un compromiso que, si casa muy mal con la vertiente artística de la literatura, debe estar presente en todo lo relacionado con el trabajo. Una ética para con la obra, no tanto para con la institución o el lector, pues esto no dejaría de ser una sucinta forma de censura o autocensura, contra la cual ya nos hemos manifestado. Las siguientes palabras de John Updike vienen a rescatarnos ante la espesura de nuestra sintaxis: «creo que contar bien una historia es el deber de un narrador, intentar por todos los medios que la historia quede bien. Y con eso quiero decir que tanto la construcción como la descripción estén bien, que haya un equilibrio entre forma y contenido» (Belmonte et al., 2020, p.639).

Cosa distinta es la necesidad de seguir con devoción mariana el conjunto de reglas no escritas de la profesión, muchas de las cuales van a poner a prueba la lealtad y la fidelidad del autor respecto a la tradición del oficio, una tradición que perpetúa su importancia y su presencia en la institución literaria por la vía del legado y las ramas que salen del tronco común sin ninguna aspiración, ni necesidad, de adoptar los riesgos que supondría separarse y generar sus propias raíces.

5.1. El compromiso con el oficio: pertenencia y tradición

Que la escritura no es un oficio cualquiera o que, al menos, no debiera ser abordado con frivolidad, lo han pensado muchos escritores, seguramente porque llegaron a él fascinados (cuando no asombrados y abrumados) por la lectura de los grandes maestros, o tal vez porque es un rasgo distintivo de personalidades especialmente sensibles ser también entusiastas en la defensa de lo que consideran elevado, casi

místico, huyendo de la prudencia o serenidad que, por ejemplo, encontrábamos en el citado José Saramago. Que la escritura no es un oficio cualquiera nos lo viene a decir Julio Cortázar, quien, desde luego, se lo tomaba muy en serio: «empecé a publicar bastante tarde porque tengo una idea muy severa de mi oficio. No quise dar nada hasta no tener la seguridad de que valía la pena» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.235).

Puede que sea esta la primera regla no escrita en torno a la escritura: tomársela en serio. Porque si no lo haces desde el inicio terminarás aprendiéndolo, sugiere el escritor argentino, quien critica la pobre ética de trabajo de los advenedizos, la ligereza con la que afrontan la tarea, su ingenuidad. «Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir, lisa y llanamente, un tema que los ha conmovido, para conmover en su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellissimo a su hijo, y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.245). A continuación, en esa línea de autoaprendizaje que sugeríamos al inicio de este párrafo, Cortázar que no será hasta que se produzcan, y se experimenten, los fracasos que el aspirante comprenderá la exigencia de esta empresa: «con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua aprende que en la literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor».

Se plantea, de esta forma, que el aspirante deba contraer una serie de votos —no sacerdotales, pero casi—. Escribir es un asunto muy serio, especialmente cuando lo hacemos con la intención de publicar y pretendemos exponer nuestro trabajo a un público. Crear es recrear y eso no puede hacerse sin un estilo depurado que se ajuste convenientemente a los temas que se abordan. John Steinbeck, en esta misma línea que podríamos clasificar como severa, afirma que las tareas del escritor «dado que se prolongarán mucho tiempo, deben convertirse en una forma de vida, en un hábito del pensamiento, para que nadie pueda decir que fracasé porque estaba perdido» (Belmonte et al., 2020, p.747). Y es que no es lo mismo omitir por elección que por desconocimiento, de ahí el compromiso que este debe firmar con la cultura y la curiosidad. A esto se refería Ernest Hemingway al hablar de su gusto por la pintura, por lejana que pudiera resultar esta cuestión a sus temas y manera de escribir: «yo

también tengo pesadillas, y conozco las de otros, pero no hace falta ponerlas por escrito. Todo lo que sabes o conoces, pero decides omitir, forma parte del texto y se manifiesta en él de alguna manera. Sin embargo, cuando un escritor omite algo que no sabe, se producen lagunas en el texto» (Belmonte et al., 2020, p.173).

Parece claro, pues, que la escritura, en ese afán por convertirse en un hábito, requiere de una disciplina, de una práctica constante, casi marcial, lo que remarca la necesaria soledad del autor, una necesidad de «intimidad absoluta», como sugiere Patricia Highsmith, de manera que ese «hábito del pensamiento» que mencionaba Steinbeck se plasme en una obra literaria más o menos fecunda. «Este programa (dos o tres horas diarias de trabajo concentrado) debe convertirse en un hábito, y el hábito, como el escribir mismo, en una forma de vida. Debe convertirse en una necesidad; entonces uno puede trabajar y trabajará siempre. Es posible pensar como un escritor toda la vida, pero escribir poco, ya sea por pereza o por falta de hábito. Una persona así puede escribir pasablemente bien cuando escribe —estas personas destacan como grandes escritoras de cartas— e incluso pueden vender algunas cosas, pero esto es más dudoso—» (Highsmith, 2003, p.88).

De algún modo se plantea una disyuntiva entre la necesidad lúdica de crear por el mero disfrute de hacerlo, cuya importancia subrayábamos al referirnos a las facultades más propiamente creativas, y esta entrega, casi estajanovista, que el escritor le debe a su oficio, quizá para ganarse pertenecer al mismo, quizá para asistir con fidelidad a su código deontológico virtual, en todo caso para respetarlo y respetarse a sí mismo, como si fuera un acto de autoafirmación. Con distintas palabras lo explicaba la escritora puertorriqueña Rosario Ferré: «la literatura es un arte contradictorio: por un lado, es el resultado de una entrega absoluta de la voluntad a la tarea creativa y, por otro lado, tiene muy poco que ver con la voluntad, porque el escritor no escoge sus temas, los temas lo escogen a él. Hay dos voluntades envueltas al escribir: la voluntad de hacerse útil y la voluntad de gozo» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004).

Y si la primera deuda que se contrae es con la disciplina, con la ética de trabajo, la siguiente debe serlo con la tradición. Está en la definición misma de oficio, pues el oficio, tal y como explica Gabriel Josipovici, «implica una tradición en la que eres

iniciado por un maestro, en la que pasas tu etapa de aprendizaje y en la que luego te conviertes, a tu vez, en maestro. Esto implica que lo que estás haciendo cuando realizas tu oficio, si no es algo necesario para la sociedad, es al menos algo que la sociedad respalda» (Josipovici & Vitier, 2002). Sin embargo, a pesar de la reciente incorporación de los cursos y talleres de escritura, o de la presencia de algunas figuras que han actuado como mentores literarios en el pasado —sin pensarlo demasiado se me vienen los nombres de Gertrude Stein o Carmen Balcells—, es evidente que el peso de la tradición en la escritura no es transmitido de un modo tan íntimo y personal al no existir escuelas propiamente dichas, talleres o grupos con una vocación de permanencia similar a la de las artes plásticas. En este caso, estaríamos más cerca de artes como el cine o la música, donde las influencias son más heterogéneas y quedan, en todo caso, a la elección del aspirante, quien, a cambio de esta libertad, no puede contar con el trabajo de depuración y selección previa hecha por un maestro.

«La imaginación no puede existir sin rendirle culto a la literatura. Es la madre alimenticia de todo escritor, la que lo consuela en sus momentos difíciles y le permite participar del subconsciente colectivo. Ningún escritor escribe solo, encerrado en un cuarto y monologando consigo mismo» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.372). Como apunta Rosario Ferré, a la tradición, en el caso de la literatura, se llega por medio de una lectura más o menos guiada, especialmente de las obras de culto, cuestión esta más polémica. Y esto es lo que arranca al escritor de su aislamiento y lo hace partícipe de una cultura general, miembro de una comunidad, parte integrante del oficio. Es más, autores como Vicente Luis Mora amplían la necesidad de estudio a la del conjunto de las bellas artes (Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla, 2016), algo en lo que insistió durante la conferencia inaugural del Máster de Creación Literaria de la Universidad de Sevilla en 2016 citando, entre otros clásicos, al escritor y filósofo alemán del siglo XVIII Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, Novalis.

Sucedo, además, que partimos de una fuente inagotable como es la literatura, no tanto por el vasto número de ejemplares que podrían encuadrarse en esta categoría como el infinito número de relaciones que se pueden establecer a partir de ellos. Así la definió Borges en su conferencia *El escritor argentino y la tradición*, que dio para

el Colegio Libre de Estudios Superiores⁴⁹ y que aparece glosada y obviamente citada (como lo ha sido tantas veces) en el trabajo de Sebastián Hernáiz, *Borges reescritor*. En ella introduce una idea fascinante y provocadora, deliberadamente reduccionista para conseguir este propósito: «una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil» (Borges en Hernáiz, 2019, p.12). Este «dime cómo lees y te diré cómo escribes» plantea también la socialización del acto de lectura, el modo en el que las interpretaciones no van a ser tanto individuales como sociales o colectivas. De esta manera, un escritor, en el ejercicio de su oficio, no puede desprenderse ni de la tradición heredada ni, fundamentalmente, de las cláusulas interpretativas de su entorno, lo que en cierta medida explicaría la monotonía y uniformidad que podemos observar en la literatura actual, tanto en la elección de los temas como en su tratamiento.

Se incorpora, de esta manera, un nuevo compromiso, el del escritor con su tiempo. A esta conclusión pudo llegar también Pepa Roma, como lectora y legataria de la tradición: «ya traten de los problemas sociales, psicológicos o existenciales de su tiempo, como Dickens o Balzac, o incorporen elementos fantásticos en sus novelas como Saramago, todos los escritores nos informan de su tiempo, llevan en sí mismos la forma de representarse de sus contemporáneos. Lo que lleva a decir a José Saramago: «soy más hijo de mi tiempo que del lugar donde nací» (Roma, 2003, p.82). Cuestión diferente será el grado de consciencia que media en esta relación, pues bien podría parecer un rasgo inseparable y asumido de manera indiscutible. Uno adquiere los modos de expresión que escucha, escribe sobre los temas que lo inquietan y que son, en buena medida, los que conmueven al mundo. E incluso mira como miran sus contemporáneos, allá donde apunta el dedo de lo popular o *mainstream*.

De ahí que prefiramos reformular este nuevo compromiso del escritor, en cuanto que miembro de un oficio, remitiéndolo a su realidad, por inabarcable que esto sea. En este caso, el artículo posesivo juega un papel esencial, pues no sabemos de qué se trata la realidad, pero sí podemos afirmar la presencia de realidades

49 Institución parauniversitaria fundada en Buenos Aires durante los años 30 del siglo XX.

particulares, con fronteras bien definidas en la mente de los individuos. Así pues, el compromiso del escritor versaría con su realidad y la manera de aproximarse a la misma desde un punto de vista literario, cultivando la mirada, pues esta le ayudará a descubrir cosas más allá de lo obvio. «Lo primero que hay que adquirir es el arte de la descripción. [...] El ojo inexperto no ve nada, o casi nada. Aquí hay un árbol, allá una flor, y la luz del sol en la colina. Mas para el ojo observador y experimentado, para el ojo inteligente, ante él hay, por doquier, una masa inagotable y desconcertante de cosas que ver» (Besant et al., 2006, p.35).

Podemos ampliar este compromiso, en la medida en que hemos primado la subjetividad en el acercamiento a la realidad, a su propia naturaleza. Es lo que podríamos llamar autenticidad y es algo que ya hemos reclamado al referirnos al estilo. Esto es, el escritor debe servir a esa parte de su realidad que lo conmueve (es allá donde se situará esa «masa inagotable de cosas que ver»). Nos lo explica mejor George Sand: «creo que el artista debe vivir de acuerdo con su naturaleza tanto como le sea posible. Al que ame la lucha, la guerra; al que ame a las mujeres, el amor; al viejo que, como yo, ame la naturaleza, los viajes y las flores, las rocas, los grandes paisajes, los niños también, la familia, todo lo que conmueve, todo lo que combate la anemia moral» (Flaubert & Julibert, 2010, p.67). Autenticidad, que no verdad ni utilidad, en ningún caso. Aquí sí podemos emplear las palabras de Harold Bloom en su famosa obra *El canon occidental* (1994): «el arte es absolutamente inútil, según el sublime Oscar Wilde, que tenía razón en todo. También nos dijo que toda mala poesía es sincera» (Bloom, 2012, p.26).

Todo esto debe quedar reflejado en la obra, pero no necesariamente del impetuoso modo que proclama a los cuatro vientos Charles Bukowski en su poema *So you want to be a writer?*, que podría haber sido un manifiesto del oficio si este demandara ir siempre sobreexcitado o ser intenso todo el tiempo, sino también de una manera más reflexiva, tal y como nos propone Ursula K. Le Guin, en un sentido casi contrario al del poeta maldito por excelencia. En su caso, defiende el acercamiento a la realidad, que es el preámbulo de la escritura propiamente dicha, debe partir de la siguiente cláusula: «no te apresures. Tu mente es como un gato que sale a cazar; ni siquiera sabe con seguridad qué está cazando. Escucha. Sé paciente como el gato. Permanece muy, muy atento, alerta, pero siempre paciente. Avanza lentamente. No obligues a la historia a cobrar forma. Déjala que se muestre. Déjala tomar impulso.

No dejes de escuchar» (Le Guin, 2018, p.304). Es decir, la manera más honesta de fijar este compromiso con la época y con la realidad es hacerlo de un modo humilde (escuchando) y paciente, dos cualidades que podríamos definir, desde ya, como imprescindibles en todo escritor.

Al mismo tiempo, para no caer en aquello que José Saramago llamaba «contar nuestra vida»⁵⁰, lo que le daría a la literatura un carácter anecdótico e insustancial, debemos entender que este compromiso con nuestro mundo no debe perder de vista, en la medida en que es lanzada al mundo y pasa a formar parte, por tanto, de la tradición antes mencionada, una cierta aspiración colectiva o universal. De ahí que Vladimir Nabokov quisiera introducir esta cautela: «contar la propia vida solo se convierte en literatura cuando a través de ella estamos contando toda la vida, la vida tal como pueden reconocerse en ella otros. Cuando lo personal se convierte en una metáfora de lo colectivo. Contar la propia vida es otra cosa. Es esa distancia mínima entre ambos conceptos, esa diferencia sutil, a veces apenas perceptible, la que puede significar el salto gigante que media entre un “vómito” y una obra literaria» (Roma, 2003, p.201).

Desde otro punto de vista, Flaubert aborda esta misma cuestión, hablando de la ocultación del escritor, algo en notable disonancia con las tendencias posmodernas y la moda de la autoficción y que luego retomaremos a partir de la tesis de Roland Barthes sobre «la muerte del autor»: «Pero en el ideal que tengo del Arte, creo que no las debo mostrar, y que el Artista no debe aparecer en su obra más de lo que aparece Dios en la naturaleza. ¡El hombre no es nada, la obra lo es todo! Esta disciplina, que tal vez parte de un punto de vista falso, no es fácil de cumplir, y para mí, al menos, es una suerte de sacrificio permanente que hago al Buen Gusto. Me sería muy agradable decir lo que pienso, y dejar esparcirse al señor Flaubert en mis obras. Pero ¿a quién le importa ese señor?» (Flaubert & Julibert, 2010, p.253). En este caso, los escritores pueden apelar a un principio de necesidad, ligado a las exigencias que la propia obra, tal y como se les presenta, y a una cuestión técnica relacionada con el punto de vista. De ahí que, estando de acuerdo en lo que plantea Nabokov, esta cuestión que sugiere Flaubert nos parezca más un tema coyuntural ligado al contexto y, precisamente, al

⁵⁰ Ver página 44.

diferente tiempo en que cada escritor desarrolla su carrera; además, en todo caso, de una visión muy personal del oficio.

Comprometido y respetuoso con la propia ética profesional y el esfuerzo que esta demanda, con uno mismo y la tradición, con su tiempo y con su entorno, nos queda por explorar en qué grado este compromiso debe extenderse al lector o descansar, en cambio, en la propia obra. En primer lugar, está claro, la finalidad de un escritor no puede estar centrada en la fama o la opinión de los factótums de la institución literaria. «El compromiso es con la obra. Concebir o manipular una historia con una finalidad externa a la historia misma, como puede ser la fama, o la opinión de un agente sobre lo que se vende bien, o los deseos de un editor de obtener ganancias inmediatas, o incluso un objetivo noble como la instrucción o la sanación, es no tener confianza en la obra, faltarle al respeto» (Le Guin, 2018, p.307). Esta es la visión que planteamos, aunque es la propia autora de literatura fantástica la que a continuación admite que, precisamente en esta era, es imposible no hacer concesiones, pues lo popular, el número de ventas, se han convertido en árbitros de la calidad. Y, por otra parte, critica también la escritura «de tesis» pues, a través de su propia experiencia, ha advertido lo pernicioso y limitante que puede llegar a ser: «los escritores pueden querer corregir injusticias, o dar testimonio de atrocidades, o convencer a los demás de lo que a su entender es la verdad. Pero si dejan que esos objetivos conscientes asuman el control de su obra, limitan la amplitud y las capacidades potenciales de esta».

De esta dualidad y de esta situación que se le plantea al escritor, deseoso de concentrarse en la obra, pero consciente, al mismo tiempo, de pertenecer a un oficio y a una profesión sometida a las reglas del mercado, es decir, a las reglas de los otros, también es consciente Stephen King (quizá él mejor que nadie) cuando declara lo siguiente: «la gente de bien considera de mala educación leer en la mesa, pero si aspiras a tener éxito como escritor deberías poner los modales en el penúltimo escalón de prioridades. El último debería ocuparlo la gente bien y sus expectativas. De todos modos, si adoptas la sinceridad como divisa de lo que escribes, tus días como integrante de tan selecta colectividad están contados» (King, 2003, p.89). Sirva esta ironía para, desde un punto de vista eminentemente pragmático, asumir que es tarea

del escritor actual asumir toda una serie de concesiones y, sin embargo, nos negamos a incluir estas concesiones como parte de su adscripción al oficio, como cláusula del «contrato original», cosa bien diferente.

Bien distinto, sobre todo porque aquí el género sí tiene relevancia en cuanto que son diferentes los pactos de interpretación y sus códigos, es el discurso que abanderaba Enrique Jardiel Poncela a propósito de la obra de teatro como forma de arte, pero de un arte, en todo caso, descifrable y nada críptico. «Es preciso llevar al Teatro el Arte, pero de una manera que todo el mundo lo entienda y a todo el mundo le atraiga. Tirso, Calderón y Lope fueron tres artistas supremos y supieron elaborar su arte de manera que fuera entendido por todos y atrajera a todos. El autor que no posee cualidades para ser entendido por cuantos ocupan un teatro, no es autor y, con frecuencia, tampoco es artista» (Gallud Jardiel, 2014, p.112).

Dado que hay muy poco que añadir a lo dicho, he preferido continuar en un párrafo distinto. Aquí declararé que suscribo la sentencia de Jardiel, en la medida en que es muy fácil que ese compromiso exclusivo con la obra pierda de vista su condición de acto de comunicación y se vuelva deliberadamente hermético o elevado, en lo que no nos parece una muestra de grandeza, sino de soberbia. Es decir, el compromiso con la obra no es incompatible con su legibilidad y debería ser un objetivo de todo artista, de todo practicante de este oficio, hacerse comprensible. «Siempre que no se nos comprende en absoluto, es culpa nuestra. Lo que el lector quiere, ante todo, es penetrar en nuestro pensamiento, y eso es lo que tú le niegas con altivez. Entonces cree que lo desprecias y que te quieres burlar de él. Yo te he comprendido porque te conocía. Si me hubiera llegado tu libro sin firma, lo habría encontrado bello pero extraño, y me preguntaría si eres un inmoral, un escéptico, un indiferente o un derrotado» (Flaubert & Julibert, 2010, p.259). Así de contundente se mostraba Aurore Lucile Dupin, George Sand, con Gustav Flaubert en su intercambio epistolar al hilo de la misma cuestión.

Ante tal contundencia por parte de dos autores que nos gustan tanto, tan consagrados en su ámbito no solo por la calidad de sus obras, sino también por la franqueza de su expresión, solo nos queda concluir que, en este punto, el compromiso debe ser doble: en primer lugar con la obra, en cuanto que ser con entidad propia, con características únicas y producto fiel a la realidad del autor y, en segunda instancia,

con el receptor de la misma, a quien la obra se le debe mostrar transparente, despojada de artificios innecesarios o de una opacidad que, lejos de ocultarlo, terminaría por revelar un ego de dimensiones desproporcionadas. Concluiremos, pues, este apartado, utilizando las siguientes palabras de Kurt Vonnegut, no tanto para suscribirlas como para seguir alimentando la polémica: «el trabajo del escritor es urdir enfrentamientos para que los personajes digan cosas sorprendentes y reveladoras, y así nos eduquen y nos entretengan a todos. Si un escritor no lo puede o no lo quiere hacer, hay que retirarlo del oficio» (Belmonte et al., 2020, p.1043).

5.2. Las reglas no escritas. Destrezas, trucos. Escribir es reescribir

«Al principio no tengo nada de nada, no tengo personajes ni atmósfera ni historia. Lo único que tengo es una noción técnica de lo que quiero escribir. Por ejemplo, a veces quiero escribir una novela muy larga, de ochocientos páginas, y lo quiero precisamente porque creo que una novela se tiene que leer de una sola sentada» (Belmonte et al., 2020, p.1089). Lo dice Joyce Carol Oates: a veces lo único que tiene un autor, antes de empezar, además de una motivación y, probablemente, un tema, o una imagen, es su oficio. Esto al inicio, pero al final sucede algo parecido, tal y como señala Rosario Ferré, cuando habla de un «sexto sentido» para comprender que el trabajo ya está finalizado. «Todo escritor posee un sexto sentido que le indica cuándo ha alcanzado su meta, cuándo el texto que ha venido trabajando ha adquirido ya la forma que debería tener. Ese momento es siempre un momento de asombro y de reverencia. Marguerite Yourcenar lo compara al momento en el que el panadero sabe que ya debe dejar de amasar su pan» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.368).

Esta «noción técnica», estas destrezas, esta sabiduría o *savoir faire*, están directamente vinculadas con el ejercicio de la disciplina, con una experiencia reflexionada sobre el día a día de la escritura. Muchas veces es importante también conocer lo que se persigue, separándolo, en todo caso, de esa creación de emoción de la que habla Allan Poe, pues se trata más bien de prurito o satisfacción propia, ya se sabe, «no hay viento favorable para el que no sabe dónde se dirige»⁵¹. Así, por ejemplo, Van Gogh tenía claro que lo que quería llegar a conseguir con su pintura:

51 Frase atribuida tanto a Lucio Anneo Seneca como a Arthur Schopenhauer

«por encima de todo yo quiero llegar a un punto en el que se diga de mi obra: este hombre siente profundamente y siente delicadamente» (Gogh & Goldstein, 2000, p.173). Esta visión teleológica que allana el camino de la escritura es también la seguida por Rubén Bareiro Saguier, escritor paraguayo: «Escribo por y para alguien; obedezco en ello a una necesidad de comunicar, de comunicarme. Considero que la escritura no se agota en su componente estético: debe ser sostenida por una armazón ética» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.269).

Además de estas aproximaciones a la escritura que, sin duda, facilitan su desarrollo, hay otras, más prosaicas si cabe, que versan sobre la rutina y el empleo de una serie de trucos o procedimientos que colaboran positivamente en la creación. Es famosa la técnica de Hemingway de no agotar todo lo que tenía que decir antes de dejar de trabajar, para retomar la idea al día siguiente. De alguna manera coincide también con él Patricia Highsmith, quien releía la última página escrita el día anterior para reencontrarse con el ritmo de la prosa y redescubrir el estado de ánimo idóneo para continuar. En esta misma línea Robert Graves aseguraba que «la relectura elimina el estado hipnótico original, pero amplifica la expresividad» (Belmonte et al., 2020, p.708). Otros muchos recomiendan llevar una libreta, o dejarla cerca de la mesilla de noche, por si la iluminación nos alcanza durante el sueño. Conviene, en todo caso, urdir un método, confiar en él y practicarlo con denuedo y hasta la extenuación, pues, sienta ser nuevamente escéptico, el éxito de la obra es también el éxito del método sin que exista un nexo causal evidente, más allá del propiamente literario, el que nos inventamos para simplificar la realidad y aspirar siquiera a comprenderla.

El consenso es firme, aunque siempre hay díscolos y rebeldes, en torno a la necesidad de la corrección, la revisión y la reescritura. «Escribir un texto exige insoslayablemente su “lectura”; por eso pienso que la escritura tiende a ser reescritura» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.337), asegura Tomás de Mattos, quien habla de un equilibrio inestable entre ambas acciones (lectura y reescritura) para proclamar, finalmente, que este dependerá en última instancia «de la personalidad y de la metodología de cada narrador». Es decir, nuevamente nos encontramos ante una formulación vaga de una máxima de la profesión, la cual podrá ser concretada o precisada metodológicamente siguiendo las preferencias particulares, su eficacia para

cada caso concreto o, también, cuestiones más triviales de índole práctica como la paciencia de los editores o la existencia de plazos.

Quizá en otros tiempos fuera posible hacer un segundo borrador completo, y luego un tercero, como nos indica Patricia Highsmith (Highsmith, 2003, p.109), eliminando pasajes aburridos y luchando por la claridad en cada uno de ellos. La autora incorpora en este texto alguna de sus mañas, como la de corregir las frases poco claras en el primer borrador o, al menos, dejar una nota al respecto para corregir más adelante. Los objetivos de la corrección, parece, deben estar enfocados principalmente hacia la prosodia. Ursula K. Le Guin nos habla de la claridad, el impacto, el ritmo, la fuerza, la belleza (Le Guin, 2018, p.311). Y de coherencia, especialmente en la prosa, donde esta puede jugar un papel importante. Se trata, en definitiva, de eliminar las trabas que dificultan la transmisión de los mensajes siguiendo el esquema de la comunicación de Jakobson.

En cuanto a los pasos a seguir para la reescritura, muchos autores han compartido con la comunidad literaria sus recetas, pero en este caso sí pensamos que hay tantos métodos como literatos. En cualquier caso, sirva como ejemplo de precisión y disciplina en el ejercicio del oficio la siguiente descripción de Haruki Murakami en su obra *De qué hablo cuando hablo de escribir* (2015): «La primera reescritura suele llevarme dos o tres meses. Al concluir vuelvo a tomarme una semana libre antes de afrontar la segunda reescritura. Vuelvo a reescribir desde el principio con la diferencia de que en esta ocasión soy más minucioso, me fijo más en los detalles. Presto atención, por ejemplo, a la descripción de los paisajes y corrijo los diálogos. Pongo cuidado en que nada se desajuste con relación al desarrollo de la historia. Después leo todo de corrido y simplifico las partes difíciles de entender para que el relato fluya con naturalidad» (Murakami et al., 2017). En todo caso, el lector y el acto de comunicación siempre en mente.

Entre los díscolos antes anunciados no podía faltar, claro, Jack Kerouac, quien se lamenta de haber seguido estos consejos, pasar «toda mi juventud escribiendo despacio, haciendo revisiones constantes e interminables retoques, suprimiendo cosas aquí y allá, de modo que escribía una frase al día y esa frase carecía de sentimiento. Menuda mierda, si lo que me gusta del arte es el sentimiento, no el artificio que oculta los sentimientos» (Belmonte et al., 2020, p.589). Aunque nos gusta la vehemencia con

la que se expresa, creemos que su particular visión no anula la mayoritaria y podemos asumir la reescritura como una parte indiscutible del proceso, tanto que debe ubicarse dentro de la esencia del oficio. Además, a Kerouac también le diríamos que son precisamente los artificios los principales enemigos de la reescritura.

5.3. Las herramientas: el lenguaje y las normas de composición

Aunque ya hemos anticipado que una de las primeras cuestiones relacionadas con el oficio de escritor pasa por asumir que lo es y que debemos, pues, comportarnos como practicantes, artesanos o albañiles, antes de iniciar un repaso a fondo por el lenguaje y alguna de las teorías relacionadas con su uso literario —y también por la narración y sus reglas—, queríamos subrayar esta premisa: nos encontramos ante un trabajo.

«En última instancia, la literatura no es otra cosa que carpintería» (Belmonte et al., 2020, p.1170), declara Gabriel García Márquez para, a continuación, proclamar su admiración por un oficio que dos personas no podrán realizar nunca de idéntica manera. Uno de los motivos que le llevan a elegir este símil es este, la singularidad de cada trabajo, por más que sean conocidas y compartidas las técnicas. Otro motivo es el de la analogía existente entre las palabras y la madera, pues en ambos casos su manipulación «exige poca magia y mucho esfuerzo». Unas páginas después, el escritor colombiano habla del consejo que un día le dieron sobre lo de trabajar guiado únicamente por la inspiración. «Me dijeron que, si no aprendía la técnica, con el paso del tiempo me vería en problemas, cuando la inspiración se hubiera disipado y hubiera que compensar esa pérdida a fuerza de técnica» (Belmonte et al., 2020, p.1174). Y por técnica queremos interpretar que se refiere a esa pericia que es mezcla de conocimiento del lenguaje y sus reglas, y también de las normas de la narración, íntimamente relacionadas con el modo en el que el público accede a una obra e interpreta los mensajes.

Luis Racionero insiste en este punto, en el cultivo de la técnica, dando por hecha la máxima de «el oficio se aprende» a partir de su propia experiencia autobiográfica: «cuando terminé las carreras me casé y conseguí un empleo de *yuppy* en la calle Tuset. Comenzaron conscientemente mis veleidades literarias. Me inscribí en un curso de técnicas de expresión que daba José María Espinás, que me sirvió de

mucho. No hay que descuidarse, el oficio se aprende, como cualquier otro, dado un mínimo de aptitudes y un máximo de tenacidad» (Racionero, 1995, p.180).

Aspecto diferente, y que abordaremos en próximos capítulos, será el grado de consenso y universalidad de estas técnicas. A ese respecto, Haruki Murakami decidió citar una frase del genial compositor de jazz, Thelonious Monk, quien afirmaba lo siguiente: «hay que tocar como uno quiera y hacerse entender, aunque para lograrlo se tarden quince o veinte años» (Murakami et al., 2017, p.248). Pone sobre la mesa dos aspectos: la necesidad de *autodidaxia* y lo particular y único del destino y el proceso. Robert Lowell, por su parte, temía los efectos de la imitación: «me cuesta imitar a otras personas; es algo que me cohibe mucho. Quizá sea una ventaja, pero también es una limitación. Si tengo la sensación de estar escribiendo como otro, me echo a temblar» (Belmonte et al., 2020, p.367).

Ursula K. Le Guin, como la gran narradora que es, nos acerca a la cuestión a través de un símil con la pintura, aunque lamenta que los esfuerzos para dominar la técnica no sean tan evidentes en el caso de los escritores, pues está convencida de que una percatación de este hecho disciplinaría las mentes de los aprendices mucho más rápido que todos estos sermones. «No tenemos datos sobre los esfuerzos del narrador de historias por perfeccionar su arte, pero en el suelo de las cuevas decoradas están desparramados los primeros esfuerzos, los bocetos que los que pintaron las paredes hicieron para practicar en fragmentos de arcilla que ahora están rotos» (Le Guin, 2018, p.352). Parece evidente que al dominio de la técnica se llega por la práctica.

Nuevamente, no nos sorprende, surgirá entre los escritores el dilema sobre la técnica como corsé innecesario que limita y adocena la verdadera obra artística. Así, tras alabar la capacidad de dicha técnica para ayudar al escritor a escapar de determinados atolladeros, Norman Mailer esboza a continuación todos sus miedos. «Claro que esto [el dominio de la técnica] es precisamente lo que impide a los buenos novelistas convertirse en grandes novelistas. Por ello, soy un poco escéptico con respecto a la técnica. Creo que hay una mística natural en toda novela que es más importante que la técnica. La técnica es lo que te protege de enfrentarte a una realidad que se expande y expande hasta confrontarse con el abismo. La técnica es como una evasión de las responsabilidades del novelista» (Roma, 2003, p.180). Igualmente

crítico con la técnica se muestra Luis Mateo Díez: «el artificio es el arma de los que no acaban de ser dueños de lo que cuentan» (Percival, 1997, p.34).

¿Y si después de todo este debate se demuestra estéril porque no es una cuestión de elección, sino ontológica y necesaria? Al fin y al cabo, la traducción de la realidad es siempre una recreación y un intento, tal y como define magistralmente Ernesto Sabato, por mostrarla como si fuera precisamente real. «La paradoja de la creación novelística consiste en que el escritor debe dar en una obra que es forzosamente finita una realidad que es fatalmente infinita. Para lograrlo no puede recurrir al corte, sino a la recreación; y debe proceder con aquella carta de amor de modo parecido a las falsas expectativas que usan los escenógrafos: que son falsas, precisamente, para dar la sensación de verdad» (Sabato, 2002, p.96). En fin, no se puede explicar mejor.

La aceptación de esta inevitabilidad daría por zanjado el debate. Está en la idiosincrasia del relato contraponer el pensamiento al hecho y esto requiere de un procedimiento que, cuanto más ensayado y perfeccionado, más dará la sensación de espontáneo y simple, en la línea de las palabras pronunciadas por Francisco Umbral y que cita José Antonio Marina: «lo importante es que no se note el esfuerzo» (Marina & Válgoma, 2015, p.74). Pero hay que hacerlo, ahondando en las posibilidades expresivas del idioma, comprendiendo los ritmos y las cadencias, buscando el modo en el que la sucesión de palabras adquiera una mayor eficacia y armonía.

Igualmente importante es comprender las normas de la narración (ya veremos si estudiarlas con el celo de un filólogo) e ir comprendiendo mejor cómo funciona la lógica interna del relato, qué puntos de vista son más adecuados para exponer determinados temas... Lo dice Patricia Highsmith, a la que recurrimos como una suerte de musa en esta tesis, «el escritor debe ser siempre sensible al efecto que está creando en el papel, a la verosimilitud de lo que está escribiendo. Debe darse cuenta de cuándo algo va mal, con la rapidez con que un mecánico capta un defecto al escuchar el ruido de un motor, y debe corregirlo antes de que vaya a peor» (Highsmith, 2003, p.95). ¿Qué mejor manera que escribiendo, pero también leyendo o conociendo las normas generalmente aceptadas sobre la composición? Se trata de afinar el oído, aunque este nos ponga en contacto con nuestra fragilidad y la de nuestro propio universo. Terminamos con esta frase de Juan Benet a propósito de esta cuestión, una

frase que quedará revoloteando como una libélula que viene y va, que nos acerca y aleja, al mismo tiempo, al fondo de la cuestión: «en el seno de una obra armoniosa, lúcida y lógica, se oye a veces una voz de protesta contra ese mismo orden, una voz de acentos y timbres muy personales que, escuchada con atención, nos viene a decir qué frágil y qué insatisfactorio puede ser para el propio creador el orden de su universo» (Benet & Martín Gaité, 1999, p.54).

5.3.1. El lenguaje literario. En la búsqueda de la eficacia expresiva

No es posible separar el uso del lenguaje de su intención o finalidad sin caer en lo que, efectivamente, se trata de una división artificial de lo que podríamos denominar el arte de narrar. No hay expresión adecuada, buena en sí misma, si no consigue los objetivos para los que está llamada. Son muchos los ejemplos que certifican esta unidad esencial, así que citaré solo dos, recogidos ambos en el libro *El arte de la ficción* (1992) de David Lodge. En la primera de ellas se recoge la afirmación, a buen seguro hiperbólica, de Ernest Hemingway, en la cual asumía que toda la literatura norteamericana moderna procedía del *Huckleberry Finn* de Mark Twain. A propósito de esta, David Lodge proclama lo siguiente: «el golpe de genio de Twain fue unir un estilo coloquial vernáculo con un narrador ingenuo, inmaduro, un adolescente más sensato de lo que él mismo cree, cuya visión del mundo adulto es de una frescura y honradez arrolladoras» (Lodge, 2015, p.46).

Otro ejemplo tendría que ver con el uso de la ironía, el cual no depende estrictamente del manejo del lenguaje, sino que solo se consuma si, finalmente, la combinación de elementos deviene en una interpretación diferente, por parte del lector, al del sentido literal que se ha querido dar a las palabras (Lodge, 2015, p.251). Sin embargo, aun aceptada la indivisibilidad del núcleo que constituiría lo que los clásicos llamaban retórica o estudio del discurso, para favorecer la lectura e interpretación del capítulo vamos a distinguir entre los recursos puramente lingüísticos, que parten y juegan con las reglas de la gramática y la sintaxis, de aquellos más bien compositivos, que parten fundamentalmente del estudio arquitectónico de las historias como piezas llamadas a provocar un efecto en el lector.

En todo caso, tampoco en este primer apartado vamos a perder de vista la finalidad última del lenguaje que, bajo los parámetros de la tesis, descartaría las tesis formalistas o vanguardistas relacionadas con la autosuficiencia de la palabra, con independencia del contenido, y la ausencia del sujeto como objeto de interés. Sin desechar el interés proclamado por la forma en sí misma, por la literariedad⁵², nuestro punto de vista pasa por comprender los mecanismos que conducen a la eficacia expresiva. Quizá sea una visión un tanto desgajada de lo académico, pero creemos que es la más congruente con el objeto de esta investigación. Casi podríamos suscribir las palabras de Javier Sampedro, también una especie de huésped, un eterno «recién llegado» a la posada de las letras: «admiro desde luego, sin reservas, incluso con sana envidia, las páginas de otros autores rayanas en la perfección, pero mi necesidad no aspira a la frase memorable cuando a la eficacia expresiva del relato en su conjunto» (Percival, 1997, pp.124-125).

De hecho, si nos aproximamos a la práctica de la escritura, al oficio en sí, encontramos numerosos casos de escritores que refuerzan esta idea, que caminan en la búsqueda de un estilo que se adecúe a los temas, que permita la traducción más literal y lúcida posible de su pensamiento. Y, si bien el estilo es una categoría que hemos querido reservar al autor, como compendio de cualidades, rasgos característicos y circunstancias, pensamos que al oficio le queda su pulido y último lavado. De ahí que hablar del lenguaje literario sea también hacerlo de la parte más técnica y modificable del mencionado estilo.

Retomando la cuestión, esta visión práctica del lenguaje literario, soportan también este argumento las palabras de Nadine Gordimer para *The Paris Review*. «Siempre espero encontrar la forma correcta de abordar el tema que tengo entre manos. Para mí ese es el problema real y el desafío de la literatura» (Belmonte et al., 2020, p.1334). Más directa es Elvira Orphée cuando dice que «la adoración del lenguaje por el lenguaje es como la que se tuvo en su momento por otro vacío, el del arte por el arte, aunque aquella definición podría haber tenido más contenido, puesto

52 Término acuñado por los formalistas rusos que viene a preponderar la especificidad formal-estética incorporada en el lenguaje literario, y no la Literatura como tal en conjunto. Esta especificidad pasaría a ser el objeto de sus investigaciones y análisis críticos y teóricos (García y Hernández, 2004 pp. 43-44).

que arte, de por sí, significa ir más allá de la pura formalidad» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.312).

Que discutamos las teorías formalistas y el carácter esencial del lenguaje en sí mismo no supone, sin embargo, negarle un valor singular y propio a las palabras y su empleo. Coincidimos con el actor de *Un mundo feliz*, Aldous Huxley, en la necesidad de que un escritor ame las palabras y tenga un deseo primario de manipularlas. «Hay personas muy inteligentes y originales que no sienten ese amor por las palabras o no tienen la habilidad para usarlas de forma eficiente y se expresan muy mal verbalmente» (Belmonte et al., 2020, p.243). Y una vez más Ursula K. Le Guin viene a explicar, mejor de lo que nunca podríamos hacer nosotros, la verdadera índole de la cuestión, hasta qué punto consideramos importante atender a las reglas de la gramática, sintaxis u ortografía, aunque sea para luego subvertirlas⁵³ en el marco, no de una escritura elitista, pero sí respetuosa consigo misma: «respeto las comas mucho más que a los congresistas. Quienes dicen que las comas no tienen importancia podrán referirse a la autoexpresión o a la terapia o a otras cosas, pero no a la escritura. Puede que estén hablando sobre la mejor manera de empezar, o de romper las barreras emocionales; pero, desde luego, no están hablando de escribir. Si uno quiere ser bailarín, debe aprender a usar los pies. Si quiere ser escritor, debe aprender dónde van las comas. Solo entonces podrá preocuparse de todo lo demás» (Le Guin, 2018, p.299 y ss.).

Es sobre estas coordenadas, la importancia del lenguaje, sí, pero del lenguaje como recurso expresivo, que van a girar las siguientes líneas, líneas en las que vamos a exponer qué supone esta herramienta dentro del oficio del escritor, el modo en que se relaciona con las imágenes primordiales, hasta qué punto no es más que una panoplia de técnicas, cómo se relaciona con la elocución y aspectos ya tratados como la música o el ritmo o, más abstractos, la fuerza y la intensidad o en qué medida es cierto, tal y como plantean algunos autores, que emerge como un magma en el seno del proceso creativo, sin que exista conciencia alguna sobre ello. Siempre en conexión con la narración, con el drama, con la creación de significados y sin perder de vista

53 En este sentido, convendría reflexionar sobre las siguientes palabras de Juan Goytisolo en el *Imprescindibles* emitido por primera vez el 5 de junio de 2017: «el primer compromiso del escritor es el de devolver a la comunidad lingüística a la que pertenece un idioma distinto del que heredó»

que la comunicación no nace hasta que el mensaje es recibido e interpretado, en este caso por el lector.

5.3.1.a. El lenguaje como parte del oficio

Si planteo que el lenguaje, además de ser una herramienta del oficio, es también parte de su esencia es por la cantidad de afirmaciones que plantean la adquisición de un estilo, entre lo que se incluye el dominio de su parte más formal o técnica (gramática, sintaxis, vocabulario...), como una lucha o un proceso. Probablemente, de la suma de talentos que debe reunir el escritor estos son los más susceptibles de ser enseñados y aprendidos, aunque estamos seguros de que hay elementos innatos y adquiridos que modifican las condiciones en las que se da dicho proceso y, por lo tanto, también inciden en los resultados, ya sea en términos de elocuencia o de eficacia a la hora de trasladar imágenes, ideas, reproducir conversaciones o describir estados de ánimo. Es más, puede que ni siquiera estos procesos compartan sus fines, pues un escritor puede estar obsesionado con la precisión y otro con el ritmo.

Lo que revelan la mayor parte de los escritores preguntados por esta cuestión es la dificultad de este proceso, de esta adquisición más o menos pautada de recursos y destrezas, pues muchos de ellos coinciden en la dureza del material, en ese lenguaje que tantas veces se presenta como la concha de un molusco, imposible de moldear. Una de estas dificultades es la que señala Guillermo Meneses, alertando de la diferencia fundamental que existe entre la palabra hablada y la escrita. «Me esfuerzo en colocar frases sobre el papel, pero la dificultad está en que las palabras significan exactamente determinada cosa cuando están hechas de letras negras y no tienen voz. En cambio, cuando salen de entre los labios, se las puede marcar de tristeza, de alegría, de odio, de amor» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.379).

Y en este oficio, aunque dedicaremos el próximo capítulo a profundizar en esta materia, sí parece tener cabida una cierta guía, el papel alumbrador de un maestro en el sentido de que todo escritor necesita que alguien apunte sus faltas, especialmente cuando es novato y tiende, por esto mismo, a los excesos. Tal vez sea pertinente contar con esa figura que acelere un proceso que el propio Borges explicita de la siguiente manera: «creo que la raíz de la cuestión se remonta al hecho de que, cuando un escritor

es joven, tiene la sensación de que lo que va a decir es más bien estúpido, o que resulta evidente, o que está muy trillado, así que intenta ocultarlo bajo un ornato barroco [...] o, al contrario, se propone ser moderno y entonces no para de inventar palabras. [...] Después, conforme pasa el tiempo, uno se da cuenta de que debe expresar sus ideas, sean buenas o malas, con sencillez, porque, si tienes una idea o un sentimiento, has de intentar que calen en el lector» (Belmonte et al., 2020, p.553).

Quizá alguien deba recomendarle a ese joven escritor, antes de que se siente a escribir, la lectura de, por ejemplo, *Mientras escribo*, de Stephen King, o darle, ya debidamente elegidas, alguna de las citas seleccionadas. Así podría conocer, antes de vivirlo en sus carnes, o al menos cuestionarse, que «la afición por la voz pasiva es propia de escritores tímidos» o que los escritores inseguros tienen la sensación de que la voz pasiva les confiere autoridad, «puede que hasta cierta majestuosidad, al menos en la medida en que puedan parecer majestuosos los manuales de instrucciones y los escritos jurídicos» (King, 2003, p.136). O también puede el maestro, en un ejercicio de generosidad, rastrear en los tratados de Aristóteles o Cicerón algunas cláusulas o claves que le ahorren tiempo al aprendiz, bien porque sea veloz a la hora de aplicarlas, bien porque lo disuadan definitivamente del intento.

El carácter vuelve a mostrarse más importante que el talento en la medida en que la humildad vuelve a ser el primero y principal de los dones. Si la muestra Borges al proclamar que no es poseedor de una estética, «sino de las buenas astucias que me ha enseñado el tiempo» (Roma, 2003, p.231) cómo no la vamos a asumir nosotros, lleguemos o no a las mismas conclusiones sobre la idoneidad de los sinónimos —que él extinguiría—, su preferencia por las palabras habituales, la simulación de lagunas en el habla para aproximarse a la realidad o incluir, también, pequeñas incertidumbres.

Probablemente, el primer síntoma de esa condición humilde sea el del reconocimiento de las dificultades, el encuentro cara a cara con nuestra propia debilidad. «Me cuesta mucho describir el simple acto de vestirse, nunca me sale a la primera, hay que describir con agilidad y concisión este tipo de acciones, hacerlo con la mayor precisión y discreción posibles, para que no entorpezcan el relato. También me resulta muy difícil describir algo que yo no hago mucho, como por ejemplo coser» (Belmonte et al., 2020, p.827). En esta suerte de confesión de Eudora Welty podemos

reconocernos todos nosotros, pues los procesos de descripción suelen ser farragosos y todos hemos afrontado la dificultad de escribir algo que no hemos experimentado en primera persona, de ahí también ese eslogan que no por repetido deja de tener vigencia: «escribe de lo que conoces». De hecho, en esta dificultad también incidía Stephen King a propósito de la obra de Lovecraft, otorgando, en este caso, un amplio peso a los determinantes sociológicos y, nuevamente, relacionados con el carácter, pero señalando idéntica dificultad: «a los solitarios como Lovecraft suele salirles mal el diálogo, o poco espontáneo, como si no lo escribieran en su lengua materna» (King, 2003, p.201).

En cualquier caso, parece que este tipo de dificultades de índole práctico, más allá del dolor de cabeza que provocan y de las dudas que vierten sobre el escritor, por más experto que este sea, son solucionables, no tanto por el aprendizaje de la teoría o la imitación de las técnicas, sino por la propia experiencia. Es más, tal y como sugeríamos en la introducción a este epígrafe, algunos autores sospechan que su estilo, su forma de narrar, se labra en el proceso mismo, lo que avalaría aquello de «a escribir se aprende escribiendo». «Termino con algunas alusiones al plano retórico», concluía de esta manera Rubén Bareiro Saguier su ensayo *La entraña de los sueños*, «haciendo una aclaración previa: la de que el “arte poética”, si alguna puede descubrirse en mis libros, no ha precedido a la elaboración de los cuentos, sino que se ha forjado en la práctica escritural» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.273).

Sobre la importancia del entrenamiento también nos habla Truman Capote, quien, en respuesta a la periodista cultural Pati Hill, aseguró, en conexión con lo anterior, que «todo el dominio y la técnica que pueda tener se los debo enteramente a mi entrenamiento en este género» (Belmonte et al., 2020, p.174). Otro de nuestros autores de cabecera, Luis Racionero, es incluso más drástico a la hora de defender la necesidad de cultivar el oficio: «para escoger bien las palabras no hay más remedio que conocerlas muy bien, para lo cual es imprescindible estudiarse el diccionario y leerse —con intención de aprender— los buenos autores, para ver dónde las colocan y para expresar qué» (Racionero, 1995, p.64).

Surge de nuevo, y concluimos con esto el epígrafe, la importancia de un maestro que oriente y tutorice este esfuerzo, dándole sentido. Es más, como sucede en otras artes, también en el deporte, no se trata únicamente de aprender jugando, o

aprender escribiendo, sino que también tienen cabida ejercicios más analíticos, en este caso ejercicios de estilo, que actuarán, precisamente, como entrenamiento. Preguntada Dorothy Parker por si el hecho de haber escrito en verso hubiera beneficiado a su prosa, contestó lo siguiente: «Franklin P. Adams me dio una vez un libro de métrica francesa y me sugirió que copiara la estructura de los versos porque, de esa forma, aprendería a escribir prosa con más precisión. Los poetas a quienes imitas en verso influyen en tu prosa, y lo que gané con ello fue precisión, que es lo único que ha tenido mi escritura a lo largo de mi carrera» (Belmonte et al., 2020, p.116).

5.3.1.b. El compromiso del escritor con el lenguaje

A la hora de plantear la necesidad de alcanzar un compromiso con el lenguaje, habría que plantearse también una eventual coherencia entre el escritor y su época, lo que muchas veces no es algo recomendable desde el punto de vista de los propósitos meramente artísticos. De ser así, ¿el compromiso del escritor con el lenguaje se remitiría al uso que del mismo se hace en un tiempo y en un lugar concretos o la referencia sería, en cambio, un canon o ideal intemporal? «De Valladolid y Castilla —confiesa en sus palabras de agradecimiento por el nombramiento de Hijo Predilecto de Valladolid, en 1986— he tomado no solo los personajes, escenarios y argumentos de mis novelas, sino también las palabras con las que han sido escritas» (Delibes en García, 2010). Algo similar podría decirse de la escritura de Rulfo, tal y como apunta el chileno Jorge Edwards: «Lo que me sorprende de Juan Rulfo es cómo usa el lenguaje hablado mexicano y lo convierte en materia literaria y, como con eso, él hace un mundo literario extraordinario» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.131). Estos «escritores de oído» concretaban su compromiso con el lenguaje partiendo de la fidelidad, logrando plasmar en sus relatos el habla que les resultaba más próxima, tanto en el espacio como en el tiempo.

Esto sería de especial interés hoy en día, pues las formas de comunicación digitales han supuesto una revolución en la medida en que no han dudado en romper las normas clásicas de gramática, sintaxis u ortografía en la búsqueda de un lenguaje económico y también más creativo, lo que, aunque no es objeto de esta tesis, haría atractiva una investigación al respecto, esto es, cómo se compondría un pasaje de

oídas (o «de leídas», dado que la mayor parte de los mensajes emitidos lo son por escrito) o en qué medida podríamos imitar el habla de determinadas generaciones que nos son contemporáneas.

Otros autores, en cambio, rinden cuentas de un proceso mucho más elaborado y complejo, que apela a tradiciones anteriores, que aprende tanto de la influencia como del propio proceso creativo. Lo separan, por lo tanto, del tiempo presente, produciéndose, en todo caso, en una dimensión paralela. «Los descubrimientos más extraordinarios tienen lugar cuando el artista se siente abrumado por aquello que tiene que decir y, en su urgencia por expresarse, utiliza un lenguaje antiguo, el cual se transforma desde dentro en el proceso creativo» (Belmonte et al., 2020, p.275). Esta es la visión de Boris Pasternak, a quien su propia biografía, probablemente, lo condujo también a una suerte de desarraigo lingüístico. Y, aunque puede que también jueguen un determinado papel aspectos sociológicos y económicos como la extracción social, creemos que más importante aún es la concepción con la que cada escritor se aproxima a la literatura.

«Cuando hablo de dominio me refiero a tener cierto dominio estilístico y emocional sobre tu material. Me importa un bledo que me acusen de preciosismo, pero estoy convencido de que se puede estropear una historia si falla el ritmo de la frase —especialmente si ocurre hacia el final—, o si fallan los párrafos o la puntuación» (Belmonte et al., 2020). Esta visión, que con tanta naturalidad asume Truman Capote, es también la de Yorgos Seferis, quien también le otorga un valor esencial al estilo y lucha, a través de él, por rendir culto a la moda de precisión que se impuso en el siglo XX en Europa por influencias transoceánicas. «Siempre luché por la precisión, que está en la base de todo. Eso, por supuesto, resulta más obvio en prosa; me refiero a la cuestión de la economía» (Belmonte et al., 2020, p.783).

Frente a la naturalidad de Delibes o Rulfo, otros autores, generalmente más líricos e intensos en su escritura (también, muchas veces, en sus formas de vivir), elevan el compromiso a términos espirituales e incluso metafísicos. «El idioma, para el escritor, más que un instrumento es una salvación. Esto tardaría yo en comprenderlo. El afán que ponía en perfeccionar mi estilo era el que yo ponía en salvarme. Trabajaba en el estilo. Trabajaba en mí» (Umbral en Marina & Válgoma,

2015, p.85). Similar obsesión es la que denotan las palabras de Evelyn Waugh al abordar las cuestiones que realmente la inquietan al acometer su oficio: «para mí la literatura no es un estudio psicológico de personajes, sino un ejercicio en el uso del lenguaje, y eso es lo que me obsesiona. No tengo ningún interés en los aspectos técnicos de la psicología. Lo que me interesa es el drama, el discurso y los acontecimientos» (Belmonte et al., 2020, p.408).

Otra manifestación de un compromiso mucho más vigoroso es el que nos muestra Walter Besant al plantear la necesaria belleza del estilo, entendiendo aquí el estilo no solo como manifestación visible del conjunto de cualidades del autor, sino principalmente como sinónimo mal empleado del uso del lenguaje y la técnica expresiva. «Es casi imposible exagerar el valor de un trabajo cuidadoso, es decir, del estilo. Todos —sin excepción— los grandes maestros de la ficción han reconocido esta verdad. Difícil sería encontrar en alguno de ellos una sola página que no haya sido cuidadosa y hasta elaboradamente trabajada. [...] Es un punto que los novelistas jóvenes corren el riesgo de desconocer. No debe haber en una novela una sola frase descuidadamente redactada, una sola oración que no se haya meditado bien» (Besant et al., 2006, p.52). Sobre la preponderancia de la forma sobre el contenido u originalidad de este, una división, también esta, artificial, Joseph Brodsky no dejaba lugar a dudas con las siguientes declaraciones a *The Paris Review*: «yo, desde luego, prefiero sonar trillado que flojo, laxo y sin fuerza. Prefiero escribir un cliché bien estructurado que algo ingenioso pero desvaído» (Belmonte et al., 2020, p.1190).

Vehemente en su defensa de la belleza aplicada a la literatura, y en concreto a la prosa, por analogía al resto de las bellas artes, en las cuales esto no se discute, Ursula K. Le Guin hace un alegato convincente: «cuando el tema es la prosa, rara vez se utiliza la palabra “belleza” o se la utiliza como lo hacen los matemáticos, para señalar la resolución satisfactoria y elegante de un problema: una belleza intelectual, vinculada a las ideas. Pero las palabras, estén dispuestas en poesía o en prosa, son tan sólidas como la pintura y la piedra, una cuestión tan atinente a la voz y el oído como la música, cosas tan físicas como la danza» (Le Guin, 2018,p.234).

Ahora bien, conviene alertar sobre los riesgos que amenazan a una prosa muy elaborada, a un compromiso estético demasiado fervoroso. El propio Rilke, una de cuyas cartas cita Stefan Zweig en sus diarios recientemente recopilados y traducidos

al español, ruega tomarse el asunto con un punto de escepticismo. «¿Qué sentiría este joven poeta si existiera alguna certeza? Eso explica que la verdadera esencia del poeta se encuentra en la eterna relatividad de las imágenes, las palabras y los valores» (Rilke en Zweig, 2021 p.302). Más crítico se muestra, incluso, con Beethoven, al comparar sus trabajos con los de Händel o Haydn, a quienes consideraba, por la menor elaboración de sus obras, más puros. «Un compositor [habla de Händel] que no probó el fruto del árbol del bien y del mal, que vivió en el paraíso. Hubo que esperar a Beethoven para que apareciese el ser humano. Haydn es la inocencia; Beethoven la conciencia de culpa, la creación esforzada, la labor colosal. La *Heroica* es un arte deliberado, de una sublimación demasiado intencionada, prometeico pero no divino, el ángel caído que ansía ascender de nuevo» (Zweig, 2021, p.397).

En esta misma línea, para no dejar solo al genial escritor centroeuropeo, también se pronunció el relatista John Updike, quien también nos alerta de los peligros de que el lenguaje, en ese proceso de transformación, pierda algo de ese vigor y esa alegría que parecía contener cuando comenzábamos a hablarlo. «La cuestión es: ¿qué es el lenguaje? Hasta ahora, hasta la presente época de alfabetización masiva, el lenguaje había sido algo hablado. En la elocución hay una lentitud mínima. En cambio, cuando se intenta tratar a las palabras como a golpes de cincel, se corre el riesgo de perder la cualidad de la elocución, su felicidad» (Belmonte et al., 2020, p.675).

Sería tentador detenernos en cómo la evolución de los medios de reproducción y acceso a la literatura —oral, cantada, hasta hace dos días en términos históricos— han afectado a esta relación entre el escritor y el lenguaje. Todos recordamos cómo esta cuestión se puso de moda tras la concesión del Nobel de 2016 a Bob Dylan, lo que pareció conceder a la canción estatus de género literario completo y al cantante, por lo tanto, la afortunada, o tal vez no, etiqueta de escritor (escritor de canciones). Que así sea pone el valor en algunos elementos del lenguaje de los que ya hemos hablado o hablaremos, como el ritmo o la evocación de imágenes, pero, desde luego, y este fue el principal motivo de crítica por parte de los escritores más tradicionales, le resta valor a la palabra, pues esta, en la música, se debe antes a su lugar en el ensamblaje que al significado en sí y para sí. A pesar de que no dudamos de los grandes esfuerzos creativos que requiere componer un tema musical, no imagino a

Dylan o Sabina, ni siquiera a Dylan o Sabina, verdaderos maestros, peleándose por *la mot juste*, sino, en todo caso, por la apropiada o conveniente.

Otro tema de interés a rescatar en este epígrafe es el de la escritura en idiomas que no son los maternos. Aquí, la relación entre el escritor y la lengua viene irremediabilmente condicionada por su conocimiento de esta. Nos son familiares los casos de Joseph Conrad, que no aprendió inglés hasta que era adulto y que pudo escribir, a pesar de todo, una obra tan redonda como *El corazón de las tinieblas*, o el de Vladimir Nabokov, que compuso su polémica y sensacional *Lolita* en inglés para luego traducirla él mismo al ruso. Conrad lo consideraba un suplicio, mientras que, en el caso de Nabokov, muchos sospechan que fue su condición de políglota la que le ayudó, al tener acceso a más fórmulas y significantes, a depurar su estilo (Campbell, 2013). En todo caso, estos casos de confusión idiomática conducen a una relación muy particular entre el escritor y el lenguaje, lo que, en ejemplos como el de Haruki Murakami, se traduce en escribir en la lengua adquirida para luego traducirse al idioma propio en la búsqueda de una mayor precisión y simplicidad, tal y como nos lo cuenta él mismo en *De qué hablo cuando hablo de escribir* (Murakami et al., 2017, p.51), aunque ello pueda costarle que acusen a su escritura de tener un deje de traducción.

Probablemente, aunque suene paradójico, debemos reclamar el valor supremo del término medio, de la prudencia y los matices en el marco de esta discusión que tampoco es tal, en la medida en que cada escritor puede establecer libremente (en la medida en que se lo permitan las influencias y su vanidad) su propia relación con el lenguaje, elaborarlo más o menos, transformarlo en mayor o menor medida para su uso literario. Nos gusta, en este sentido, esta frase de Mijail Batjín citada por David Lodge: «para el artista de la prosa el mundo está lleno de palabras de otras personas entre las cuales debe orientarse y cuyos rasgos lingüísticos debe ser capaz de percibir con un oído muy agudo. Debe introducirlos en el plano de su propio discurso, pero de tal modo que ese plano no quede destruido» (Batjín en Lodge, 2015, p.185).

Ahora bien, creo que seamos más «escritores de oído» o «de taller», más divinos o humanos a la hora de afrontar el trabajo, monolingües o plurilingües, sí cabe

concluir que la prosa, la escritura, el estilo, en definitiva, no deja de ser una construcción, un artificio. No nos queda otra que aceptar las siguientes conclusiones alcanzadas por David Lodge, ya sean propias o citando, en el segundo caso, a Roland Barthes «Un estilo narrativo que imitase fielmente la verdadera manera de hablar de la gente sería prácticamente ininteligible, como lo son las transcripciones de las conversaciones grabadas. Pero es un espejismo capaz de crear un poderoso efecto de autenticidad y sinceridad, de que lo que se dice es verdad» (Lodge, 2015, p.45). Barthes extiende la vigencia de este «espejismo» más allá de los significantes cuando afirma que «describir no consiste solo en ser inexacto e incompleto, sino en cambiar de estructura, en significar algo diferente de aquello que se muestra» (Barthes en Lodge, 2015, p.15). Sobre esta piedra, pues, deberemos edificar nuestra obra.

5.3.1.c. El lenguaje como traductor de imágenes y creador de nuevos significados

Toda vez analizado el valor del lenguaje en sí mismo, su relación con el escritor y el compromiso que este alcanza con el idioma, nos vamos a centrar ahora en su poder de representación y evocación de imágenes e ideas abstractas, bien sean emociones, sentimientos, pensamientos... Aquí partimos, nuevamente, de las facultades que consideramos originales, como la memoria, la experiencia, la imaginación o la inventiva, pues allí se cultivarán todos estos significados, aunque permanecerán ocultos, en un área gris del pensamiento, hasta que puedan materializarse en palabras.

Con independencia de que estas imágenes partan del inconsciente individual o personal o del que Jung bautizó como inconsciente colectivo (arquetipos, imágenes misteriosas, tipos de personalidad), el verdadero reto consiste en transformarlas en palabras, un material, como ya hemos visto, en gran medida rígido y poco maleable.

«En ese proceso», afirma Sergio Ramírez, escritor nicaragüense, «debe crearse una correspondencia armónica de imágenes, aunque no necesariamente una identidad visual» poniendo el foco antes en la dimensión estética que en la búsqueda de la veracidad que solo podría aportar, si acaso, un retrato. «La torpeza en el procedimiento, o los defectos en el lenguaje, son capaces de frustrar la operación y volverla tediosa, o ininteligible. Frustrar la imagen, desconcertarla» (Aguilera

Garramuño & Burgos, 2004, p.174). La capacidad técnica del escritor, su manejo del lenguaje en cuanto que destreza y conocimiento de sus formulaciones esenciales, se puede erigir como uno de los límites más difíciles de franquear a la hora de escribir.

Conviene, además, recordar cómo ha evolucionado esta relación entre palabra e imagen, tal y como nos indica Roland Barthes, citado en la introducción al canon de Harold Bloom. Barthes señala la inversión histórica acontecida, según la cual la imagen ha dejado de ilustrar a la palabra, siendo ahora esta, la palabra, «la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen» (Barthes en Bloom, 2012, p.23). Esto va a afectar irremediamente a la prosa, pues, en este mundo altamente estimulado por la sucesión de imágenes en pantallas, esta va a tener que aceptar un rol diferente y, probablemente, reformularse también, no solo en los formatos, sino también en los procedimientos y las formas de comunicar.

Es posible que los nuevos dispositivos, que favorecen la lectura en condiciones también diferentes, puedan devenir, en el medio plazo, en la invención de nuevas formas lingüísticas que mezclen con gusto y rigor texto e imagen, una suerte de evolución de los pictogramas y jeroglíficos de la Antigüedad, en algo que ya venimos haciendo en los ámbitos informales de comunicación con los GIF, los emoticonos o los *stickers*, y que el arte ha abordado únicamente en su faceta más lúdica, como en los caligramas de Guillaume Apollinaire.

Centrando el tiro, dado que le hemos querido dar a esta investigación un tono bastante clásico que afronta la escritura creativa desde el estudio y las reflexiones hechas, principalmente, por escritores de los siglos XIX y XX, vamos a focalizar nuestra atención en las dificultades primarias que encuentra el lenguaje para traducir imágenes, «la incompatibilidad semiótica entre los signos verbales, que se leen lineal y temporalmente, y los signos visuales, que se ven en la simultaneidad de un mismo espacio» (Alberdi Soto, 2016, p.19). Pese a ello, muchos escritores han querido encontrar una analogía entre su labor y la de los pintores, una relación que también podríamos extender a la cinematografía, un arte, y una industria, que se ha alimentado de muchos guiones y narraciones surgidas para ser leídas.

En todo caso, el trazo del escritor debe ser fino, distraído, como el de una pintura abstracta. Y aunque debe ser consciente de poder retratar únicamente un instante, también debe tener constancia de su mayor poder de representación mental, de su mayor solidez, entre otras cosas porque los códigos de interpretación del lenguaje, en contraposición a las imágenes y a pesar de la proliferación de tropos, son más fácilmente reconocibles, se adquieren de un modo más intuitivo. Heinrich Böll plantea la posibilidad de alcanzar el significado absoluto de las palabras, la suspensión de la mediación. «El lenguaje es más sólido que la música y la pintura, y aun así es impreciso. Pero, precisamente porque las palabras tienen múltiples significados —no solo en el contexto del lenguaje, sino también fuera de él—, es importante tratar de llegar a su raíz. Esta es la lucha constante de la literatura. El significado absoluto existe y está en algún sitio, lo que pasa es que todavía no lo hemos encontrado» (Belmonte et al., 2020, p.1245).

En este mismo sentido, también Hemingway cree que la escritura es mucho más que mera representación, y que lo que surge es algo completamente nuevo, independiente de la materia prima con la que parte el autor y también mucho más vivo, inmortal no por imperecedero, sino por hallarse en continua renovación (Belmonte et al., 2020, p.185). El lenguaje se erige, por lo tanto, en un medio para crear nuevos significados y también en el vehículo, por definición intersubjetivo, que da salida a la subjetividad a través de su intento de objetivación, como vigorosa expresión de la individualidad, al menos en el caso de unos pocos elegidos.

Vuelve a reclamar, por lo tanto, el lenguaje escrito un nicho o ámbito de actuación propio y separado del de las artes visuales, con quien puede compartir técnicas, a quienes puede apoyar enfatizando mensajes, añadiendo connotaciones, pero de quienes le separan, por ejemplo, los fines, su propia naturaleza. «Me interesa trabajar el exceso y el desequilibrio, me interesa, sobre todo, la desadecuación. Creo que la desarmonía es reflejo de una subjetividad que debe revalorizarse en la búsqueda de otra identidad, secreta, replegada, del ser» (Porcekanski en Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.233). Sirvan como conclusión a este epígrafe, en el que hemos intentado defender, no tanto la supremacía, como la especificidad del lenguaje y de la escritura como arte encaminado a la evocación de imágenes, producción de

significados y reflejo de la subjetividad del autor, las siguientes palabras del fantástico cuentista Horacio Quiroga: «reducir el valor estético de una narración a las ideas que expresa, a su “significado”, supone un empobrecimiento drástico. El mapa no es el paisaje» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.51).

5.3.1.d. El lenguaje y su relación con el ritmo

Más evidente, y seguramente menos delicado a nivel filosófico y teórico, es la relación entre el lenguaje y el ritmo, algo que todos los escritores han valorado en algún momento de su carrera, aunque solo sea para desechar su importancia en comparación con la búsqueda de significaciones o la consecución de una transparencia máxima. Es decir, puede que no existan consensos en cuanto a su consideración, pero no se albergan dudas acerca de su existencia, de su condición de cualidad inherente al estilo, tal y como indicamos en el capítulo anterior. Nuevamente, la mayor o menor importancia va a venir dada por el grado de importancia que se le dé al receptor y a su eventual interpretación de lo escrito.

Así, haciendo referencia a Holden Caulfield, personaje protagonista de *El guardián entre el centeno* (1951) de Salinger, David Lodge reflexionaba sobre el uso de la prosa poética y el modo en el que la sutil manipulación llevada a cabo por el autor en los ritmos del lenguaje coloquial de su narrador adolescente incrementaban los niveles de placer de un modo inversamente proporcional al del esfuerzo que requería su lectura (Lodge, 2015, p.48). Pero esta perspectiva, entroncada con el goce del lector, no va a ser la única. Jorge Edwards nos habla, por su parte, de la necesidad de un rigor, luego nos estaría remitiendo a la existencia de unas normas, de una armonía tipo, o al menos deseable, también en la prosa. «Así como la poesía tiene un rigor, una exigencia métrica, por ejemplo, el cuento también tiene un rigor, que no es exactamente métrico, pero que tiene que ver con el ritmo y con la unidad verbal del texto» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.129). En la búsqueda de este ritmo ideal, Horacio Quiroga encontraba poco deseable la inclusión de obstáculos o adornos en la narración, tanto que luchó «por que el cuento tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor, desde el principio al fin» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.51).

Como un esteta, declarando, por tanto, que la preocupación por el ritmo es básica y únicamente estilística, se confesaba Gao Xingjian al afirmar lo siguiente: «cuando escribo, a menudo grabo el texto en un magnetófono y luego lo escucho a oscuras. Me preocupa la musicalidad, busco los efectos que nacen de la sonoridad de la lengua, de la repetición de ciertas palabras. Mis libros pueden leerse en voz alta. En realidad, si debiera definirme, diría que soy solo un esteta» (Roma, 2003, p.234).

El mexicano Juan José Arreola también era un obseso de todo lo relativo al ritmo. En alguno de sus textos reconocía la importancia que tuvo el refrán en su formación como escritor, «la frase rítmica y sentenciosa me dio dos nociones: el ritmo y la categoría hermética de la cláusula verbal» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.83). Esto se terminó plasmando en sus cuentos, donde una densa concentración verbal conseguía una mayor tensión expresiva, hasta el punto de que sus cuentos oscilaban continuamente entre lo narrativo y lo poético.

También Luis Racionero señalará esta importancia e indicará que se trata de una cuestión de técnica. «Las frases no caen bien porque sí, sino por dar con la cadencia armoniosa, las palabras no suenan bien —por más visión interior que las soporte— si no están elegidas con esmero. Hay una música interior de la escritura hecha de número y ritmo, simetría y rotura de simetría, alternancia y sorpresa, y sobre todo sonoridad, reverberaciones en la música callada del estilo» (Racionero, 1995, p.61).

No puede pasar inadvertido que la extensión y la diferenciación de géneros van a jugar un papel en la selección de los ritmos, no siendo el mismo en el caso de un relato breve que en una novela, en el que será posible jugar mucho más con este elemento de la narración, simplemente por su mayor extensión. Sin embargo, sí que va a haber convenciones para todos los géneros en prosa. Virginia Woolf hablaba de evitar «todo compás regular o cadencia recurrente» (Woolf en Le Guin, 2018, p.237) lo que no impide que el quiasmo o repetición de estructuras sintácticas pueda funcionar ocasionalmente para conseguir un determinado efecto.

Lo que no queda tan claro, tal y como nos sugiere una reflexión francamente brillante de Ursula K. Le Guin, es el mecanismo fundamental del ritmo. Aunque es fácil de detectar en su lectura o escucha, no lo es tanto en el proceso de elaboración,

de ahí que algunos lo consideren una cualidad esencial del autor que, incluso, se va afinando durante la «audición». Es incluso dudoso que sea un ámbito de intervención exclusiva del lenguaje, pues puede que también las estructuras mayores, las tramas, los argumentos, jueguen a favor o en contra de dicha facultad. «¿Existen, pues, estructuras de acentuación profundamente sincopadas? ¿O tiene lugar el ritmo en las oraciones y entre ellas, en la sintaxis, los conectores, la división en párrafos? ¿Es por ello que la puntuación es tan importante para la prosa? ¿O también el ritmo de la narrativa en prosa se establece en frases aún más largas y estructuras mayores, en la aparición de sucesos y en la recurrencia de temas en la historia, la articulación y el contrapunto de la trama y los capítulos?» (Le Guin, 2018, p.237).

Dejando abierta la respuesta, quizá lleguemos a ella en el siguiente epígrafe, donde abordaremos las conexiones entre el lenguaje y la historia, entre el estilo y la composición.

5.3.1.e. Su conexión con la historia. El lenguaje como tono o coro de voces

«No quisiéramos que el novelista hiciese continuos esfuerzos por mostrarse cómico, pero que no nos narre su historia con los ojos llenos de tristeza, con rostro pesaroso y voz entrecortada. Si su relato es una comedia, razón de más para contarla alegremente y con brillantez (Besant et al., 2006, p.62). Tal y como señala Walter Besant, lograr una sincronía entre el lenguaje y su contenido debe ser una de las obsesiones de todo creador. El tono no es más (y lo es todo) que la actitud que asume el autor a la hora de narrar un relato. Esto va a tener mucho que ver con el tema, con el género y también con el punto de vista, no tanto físico como moral, desde el que el narrador cuenta la historia y dibuja a los personajes.

Walter Besant añadía otra exigencia: «que nos narre sin evidente esfuerzo: sin tratar de mostrar su sagacidad, su ingenio, su capacidad de hacer chistes y su cultura». En cualquier caso, esta opinión es discutible y bebe mucho de los tiempos y las modas. Incluso en la evolución de un arte próximo como el cine, la propia secuencia histórica nos muestra maneras muy distintas de afrontar la narración, lo que en su caso va a tener más que ver con la duración de los planos, su elección, el movimiento de la cámara y, en definitiva, el punto de vista, claramente emparentado con el tono de la

narración, pues este va a depender de las perspectivas seleccionadas. Allan Poe tiene claro que el tono, en la composición, «ha de ser siempre aquel que adoptaría la masa de la humanidad. Y debe perpetuamente variar, por supuesto, según la ocasión» (Poe et al., 2018, p.105). El escritor neoyorquino no duda en calificarlo como el elemento principal del estilo e, insiste, lo fundamental es que pueda adaptarse a las fluctuaciones de la narración (Poe et al., 2018, p.197). Como sabemos, para Poe toda obra parte de la consideración del efecto a conseguir.

De alguna manera estamos dando respuesta a las preguntas de Ursula K. Le Guin planteadas en el epígrafe anterior. Y no es ella la única que se las hace. También Juan José Millás se pregunta si el tono o voz narrativa debe ser suficientemente explicativa de por qué se cuenta una historia (Roma, 2003, p.189). Esto, seguro, sucede en el ámbito de la poesía, donde el autor se transforma en poema, precisamente, cuando su voz es prístina, transparente. Así, preguntado Joseph Brodsky por Tsvietáieva, dijo lo siguiente: «su voz es la más trágica de toda la poesía rusa. Es imposible determinar si es la mejor, porque otros establecen parangones, pero a mí personalmente me atrae mucho ella. Es algo muy sencillo; su poesía es extremadamente trágica, no solo sus temas, sino también su lenguaje, su prosodia. Su voz, su poesía, le da a uno la idea o sensación de que la tragedia se encuentra en la propia lengua» (Belmonte et al., 2020, p.1207).

Sí parece claro que este tono, o esta voz, en el ámbito de la prosa, no deben coincidir en ningún caso con el natural del narrador, salvo que esté contando su propia vida. Esto es lo que podemos leer entre líneas de las siguientes palabras de Fernando Savater: «luego, una vez concluida la novela, y escrita la palabra fin, vuelvo a tener la impresión de que se ha producido un milagro y que esas páginas, cuya voz no coincide con la mía, las ha escrito alguien que sabe más que yo» (Percival, 1997, p.296).

Esto, en términos teóricos, es lo que Batjín explica diferenciando el lenguaje «monológico» de la poesía épica, la lírica tradicional y la prosa expositiva, del dialógico, que sería el propio de la novela e incluso del relato, pues esta «incorpora muchos estilos, o voces, diferentes, que por así decir hablan unos con otros y con otras

voces fuera del texto, los discursos de la cultura y de la sociedad en general» (Batjín en Lodge, 2015, p.185).

De esta manera, si había dudas al respecto de la independencia del ritmo sobre el conjunto de la obra narrativa, si era una cuestión únicamente dependiente del uso del lenguaje o si también se encontraba en función de estructuras mayores, parece claro que el tono o voz narrativa a la que el autor debe aspirar viene determinada por la necesaria conjunción entre los elementos estilísticos, las necesidades de la narración y los efectos que queremos provocar con esta.

5.3.1.f. ¿Una mera acumulación de técnicas o algo mucho más complejo?

¿Bastaría con dominar las leyes de la gramática, la sintaxis, tener un amplio vocabulario y dominar toda una serie de técnicas narrativas para ser un gran escritor? ¿En qué medida escribir bien consiste en una receta que se basa en aplicar la medida justa de determinados ingredientes para cada ocasión? En muchos de los cursos a los que he acudido como alumno me he encontrado con compañeros que querían saber más sobre determinadas técnicas como el flujo de conciencia, la construcción de alegorías, las fórmulas sobre las que se asienta el realismo mágico. Sienten que quieren imitar a Joyce, a Rulfo, a García Márquez, sienten que quieren escribir el cuento más hermoso del mundo a partir del conocimiento a fondo de una fórmula y su traslación, incuestionada, a sus temas y sus personajes, aspectos que apenas les preocupaban como tal.

Ahora bien, no quieren ahondar en las teorías del cuento, ni en los aportes, por ejemplo, de Umberto Eco a propósito de la semiótica del discurso. Como bien dice Pía Barros, «si tuviésemos que explicar de antemano la infinidad de elementos que pretenden dar cuenta de los misterios del lenguaje y la relación de este con la ficción, nadie intentaría acometer la empresa del cuento» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.280). Convive, por lo tanto, una necesidad de dominar fórmulas con un cierto pesar relacionado con todas las teorías que abruman al aprendiz (e incluso al escritor consagrado).

En este sentido, nuestro punto de vista es que hay un umbral de eficiencia relacionado con el conocimiento acerca de la narración y sus técnicas, antes del cual toda aportación es bienvenida y que, sin embargo, una vez traspasado, puede derivar en una escritura excesivamente autoconsciente, rabiosa de demostrar conocimiento, excesivamente engolada y dirigida a un público minoritario, pues el mayoritario no está buscando encontrar en una novela un gran virtuosismo técnico, ni siquiera esa intertextualidad que a tantos escritores y críticos gusta.

Edgar Allan Poe alertaba sobre este hecho, utilizando el ejemplo del abuso de las metáforas y las alegorías. «La alegoría pura es siempre una abominación, un vestigio de antiguo barbarismo que solo atrae a nuestras facultades de comparación, sin un remoto interés para nuestra razón o para nuestra fantasía. La metáfora, su imagen suavizada, posee una indiscutible fuerza cuando se emplea con mesura y habilidad» (Poe et al., 2018, p.200). Es decir, parece que lo que tiene que hacer el escritor es atender a los consejos de quienes alcanzaron estas conclusiones con anterioridad y, a su vez, lograr, mediante un ejercicio de escritura atento y concentrado, ese gusto personal que les permita distinguir cómo hacerlo, sin caer en un celo absurdo por parecer sabio o profundo, sin perder de vista que el compromiso no es con uno mismo, sino con la historia.

Tal vez por ello, los mejores consejos son los de aquellos que simplifican el proceso y preconizan la naturalidad por encima de todo. «El escritor debe ser capaz de expresarse con soltura, naturalidad y abundancia por medio de una forma que le abra la mente y desate su potencial» (Belmonte et al., 2020, p.506), afirmaba Saul Bellow. Y todo ello con la necesidad que tanto obsesionaba a Henry James de dramatizar una vida que por lo demás es monótona y que «el novelista vuelve dramática con sus silencios, sus supresiones y sus exageraciones» (Besant et al., 2006, p.32) a través de su oficio, seguro, pero sin necesidad de demostrar en cada momento su conocimiento del catálogo, por más que deba conocerlo a fondo.

5.3.2. El arte de narrar historias. Normas de composición y producción de efectos

«Siempre he considerado la narrativa como un arte esencialmente retórico; quiero decir que el novelista o el cuentista nos convence para que compartamos cierta visión del mundo mientras dure la experiencia de la lectura con el efecto, cuando lo consigue, de esa extasiada inmersión en una realidad imaginaria» (Lodge, 2015, p.21). Nos encontramos, por lo tanto, en esta suma o fusión del «qué» y el «cómo» que hemos querido separar para facilitar la lectura de esta tesis, echando mano de una de esas herramientas pedagógicas que, paradójicamente, falsean la realidad para intentar explicarla.

Algo así persigue también la escritura de ficción, tomar una pieza de «realidad», un pedazo previamente seleccionado, y falsearlo, no tanto para explicarla como para provocar la inmersión del lector, lo que se conoce como la «suspensión de la incredulidad», así como otros efectos derivados como la identificación y la asunción de todas aquellas emociones que experimentan los personajes de la trama, aunque esta asunción ya no sea tan ingenua como en el pasado.

Otra finalidad de la obra literaria, tal y como señala Harold Bloom en algo que muchos grandes autores han practicado, es la provocación de la extrañeza, algo más que un efecto provocado por el empleo de una técnica, más bien, tal y como apunta el crítico británico, «un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria y que no somos capaces de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características» (Bloom, 2012, p.14). Esta extrañeza está muy ligada con el concepto de «desfamiliarización» que acuñaron los formalistas rusos (*ostranenie*, literalmente «convertir en extraño») y que Victor Shklovsky defendiera de la siguiente manera: «el propósito esencial del arte es vencer los mortíferos efectos de la costumbre, representando cosas a las que estamos habituados de un modo insólito» (Shklovsky en Lodge, 2015, p.88).

Parecería un error, en todo caso, reducir este campo de la retórica y la narrativa a aspectos mediales o herramientas, en todo caso, para la consecución de esa suspensión de la incredulidad, extrañamiento o desfamiliarización. Y no podemos olvidar la conexión con el epígrafe anterior, con el lenguaje como herramienta discursiva, pues va a ser el vehículo transmisor. Guillermo Cabrera Infante dejaba

clara su importancia, en conexión con el resto de los elementos, al afirmar lo siguiente en una entrevista para *The Paris Review*: «el argumento, para mí, es algo propio de las historias de misterio y las películas. A mí me preocupa el espacio literario, que es el lenguaje, y no el tiempo literario» (Belmonte et al., 2020, p.1256).

Esta visión responde, en cualquier caso, a una manera particular de afrontar el oficio, pues no es tan evidente esa distinción entre espacio y tiempo literario, o esa preeminencia del espacio sobre el tiempo, no solo como tema, sino como eje filosófico de toda narración y pregunta esencial a la que debe dar respuesta nuestro oficio. Así, por ejemplo, en un arte tan próximo al de la novela como es el del teatro, David Mamet no duda a la hora de defender lo siguiente: «el misterio del teatro es el tiempo: cómo utilizar el tiempo, cómo explotar la percepción humana del tiempo, ordenándolo en causa y efecto. El rechazo de esta carga intolerable, propia de la humanidad, constituye el objetivo del místico religioso, del yogui, del enamorado y el drogadicto: vivir en un mundo sin tiempo, alcanzar el no ser. El examen de esta pulsión y su reconocimiento y la confesión de su trágica imposibilidad es el objeto del teatro entero» (Mamet, 1991, p.169).

Afrontamos, por lo tanto, la siempre delicada discusión sobre la naturaleza y finalidad de la ficción, aunque ya hemos dejado claro que nuestra perspectiva surge de «la esencial inutilidad del arte» (Barceló en Perla, 2016) o en lo que Paul Auster declarara al recibir el Premio Príncipe de Asturias 2006, «el valor del arte estriba en su misma inutilidad» (Fundación Princesa de Asturias, 2016). Ello sin pretender imponer nuestra opinión subjetiva sobre quienes han practicado el oficio en el pasado, o sobre quienes han dedicado gran parte de su vida al estudio de los diferentes artes, entre ellos el de la novela o el cuento, con quienes coincidimos también cuando resaltan la capacidad de la ficción para abrir nuevos mundos y permitir al lector pensar disruptivamente o, simplemente, volver a jugar (Heidegger, 2016, p.12).

«¿Qué es, en efecto, la novela sino este universo en que la acción halla su forma, en que las palabras del final son pronunciadas, los seres entregados a los seres, en que toda vida toma la faz de destino? El mundo novelesco no es más que la corrección de este mundo, según el deseo profundo del hombre» (Camus, 2013, p.76). En estas palabras de Albert Camus, extraídas de su ensayo *El hombre rebelde* (1951),

además de su vertiente más ideológica, se observa que la novela sería, en todo caso, una creación esencialmente humana, lo que pondría el foco en la figura del autor. Esto es relevante en la medida en que contrasta con la visión de otros pensadores, entre ellos la de Roland Barthes quien, en su famoso ensayo *La muerte del autor* (1967), afirma lo siguiente: «la escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe» (Barthes en Fernández, 2009, p.1). Barthes defiende la independencia de la escritura, la desvinculación respecto del origen, la condición chamánica del escritor.

Estas teorías nos llevan a plantearnos diferentes visiones de la escritura y, en lo referente a este apartado, relativo a las normas de composición y a la generación de impresiones en el lector, nos incitan a dividir en tres los acercamientos a la arquitectura de la ficción o escritura creativa, a la que llegaremos, bien desde la perspectiva del autor, analizando su papel dentro de la narración, en qué medida son importantes sus decisiones y su planificación; bien desde la autonomía de la historia, o de qué manera esta se justifica a sí misma y todo lo que ocurre se ensambla necesariamente donde corresponde o dicta la propia narración; bien, en último lugar, en virtud del pacto establecido con el lector y el grado de complicidad que alcancen el autor o la historia con su intérprete.

Hasta cierto punto tendremos que considerar la máxima proclamada por Marcel Duchamp, que venía a afirmar que el espectador hace al cuadro, es decir, la medida en que el público está cada vez más presente en el proceso de creación artística. Su papel ha dejado de ser el de un espectador pasivo y esto ha sucedido también en el campo literario, aunque quizá no en la misma magnitud. Este hecho recupera, aunque adaptado a los tiempos, el pensamiento de muchos artistas y teóricos de las vanguardias de principios de siglo XX, quienes ya planteaban que «la experiencia estética no solo sería capaz de renovar las interpretaciones de las necesidades “espirituales” a la luz de lo que percibimos en el mundo, sino que también sería capaz de intervenir en la articulación cognitiva de las experiencias normativas, transformando la manera en que estos elementos se refieren unos a los otros» (Hernández y Martín, 1998, p.4). Se plantea aquí un diálogo entre el espectador y la obra, la obra y el espectador, que provoca la transformación de ambos y que, desde

luego, debe informar el trabajo del artista, cuyo rol tradicional, habitualmente incuestionado, se ha visto alterado de pronto.

Tal vez nos encontremos donde las siguientes palabras de Gabriel Josipovici nos sitúan, en este punto de la historia en el que la necesidad de crear no es tanto un don como una maldición: «si bien el impulso de crear parece de lo más natural, algo que llevamos dentro, ¿qué hemos de esperar, sino vacía autocomplacencia, por parte de un mundo que ha perdido todo vínculo con la tradición o la autoridad? Cuando el andamiaje social del arte se desmorona, cuando desaparece el mecenazgo y el artista tiene que poner en circulación sus obras, ¿qué otra justificación le queda al arte sino la búsqueda de fama y dinero?» (Josipovici & Vitier, 2002, p.46).

Llegados a este punto, y tras esta breve incursión por sesudos discursos en torno al arte, su génesis, esencia, finalidad y recepción, procuraremos acercarnos al oficio del escritor, al arte de componer historias y, en atención a todo lo dicho anteriormente, lo haremos desde un triple punto de vista: el del autor, el de la obra y el del lector o, mejor dicho, el de la conjunción entre autor, obra y lector; allí donde, en definitiva, se produce el acto comunicativo que le da sentido a la escritura, si es que tiene alguno.

5.3.2.a. El papel del autor. Su actitud dentro de la narración. Planificación y decisiones

Honestamente, si en algún punto pone el foco esta investigación es en el escritor o autor como creador y gran artífice de la obra. No es esta una postura ideológica, pues sí podemos aceptar, como hemos demostrado al incluir las influencias del entorno, que no se trata en ningún caso de un ente aislado, separado de sus circunstancias y habitante de una isla ajena a lo social o político. Así, por lo tanto, sin los excesos en los que cae Harold Bloom, estaríamos más cerca de la posición de Camus que, seguro, la de Barthes, aunque sí creamos que una obra debe ser capaz de defenderse a sí misma, sin la participación o la glosa de un tercero, tampoco de su autor.

De alguna manera, esta nos parece la postura más compatible con la idea general de la investigación, pues la enseñanza de la escritura creativa tiene un claro

destinatario, una persona, hombre o mujer, que aspira a hacer literatura de manera más o menos profesional. De hecho, creemos que cada una de estas obras refleja en gran medida el momento en el que se encuentra el escritor, en qué estadio de su evolución se encuentran el conjunto de sus facultades y la forma de ejercitar su oficio.

Cuestión aparte es la de valorar hasta qué punto el proceso de escritura puede equipararse al de la construcción de una vivienda, hasta qué punto es una tarea arquitectónica o artesanal basada en las modas del momento, ora cubista, ora manierista, ora ecológica. Esto es lo que venía a denunciar Juan Benet, a propósito de esa suerte de escritura funcionalista que se impuso durante el siglo pasado, como si Le Corbusier hubiera dictado, además de los principios del urbanismo, también las máximas de la prosa. «No se puede dejar de lado el hecho de que el tema se prodiga, sobre todo, en un siglo en el que la literatura de ficción está dominada por una traza argumental determinista que, en aras de una economía estética cerrada y unívoca, elimina cualquier licencia de carácter gratuito y exige que el más intrascendente particular cumpla una función dentro del todo» (Benet & Martín Gaité, 1999, p.185). Esto iría en contra de lo que anunciábamos en la introducción a este epígrafe, apelando al extrañamiento y la desfamiliarización como claves de la escritura, al menos de una escritura que quiere liberarse de estos corsés.

Aunque todo escritor es en buena medida hijo de su tiempo y bebe de toda una serie de influencias cuyo poder se reproduce a sí mismo, el mayor margen de actuación, su principal carta de libertad, pasa por determinar la actitud que guiará el proceso, por fijar los términos en los que se va a basar su relación con la historia, lo que luego se va a materializar necesariamente en aspectos tangibles como el estilo, el punto de vista, las decisiones de los personajes... «En *El Camino* me despojé por primera vez de lo postizo y salí a cuerpo limpio. Es cuando me di cuenta de que es más fácil ser fiel a uno mismo, escribir como se es, que inventarse una postura. Y la espontaneidad fue la consecuencia de tal convencimiento» (Roma, 2003, p.91), comenta Miguel Delibes a partir de su propia experiencia, la de un autodescubrimiento, o camino de perfección, que es el que conduce al autor desde los primeros balbuceos hasta sus últimas expresiones.

«El aire de realidad (solidez de especificación) me parece la virtud suprema de una novela: el mérito del que dependen sumisa y totalmente todos sus otros méritos. Si no están allí, no son nada, y si están allí, deben su efecto al éxito con que el autor ha producido la ilusión de vida» (Besant et al., 2006, p.94). Henry James tenía claro que, dado este propósito último de la novela bajo su propio ideario y concepción, la posición del autor debía aproximarse a la del artista gráfico y competir con él en el ánimo de reproducción de las cosas, pero no un ánimo frío y meramente objetivo, sino con la mente puesta en captar «la sustancia del espectáculo humano».

Christopher Isherwood, por su parte, reconoce la influencia de la obra de E.M. Forster y confiesa que, a partir de la lectura de sus novelas, sus propias creaciones adquirieron una nueva informalidad, lo cual no deja de ser, precisamente, otra actitud posible ante la creación: «gracias a él atisbé una forma completamente nueva de abordar la novela. Su naturalidad, la facilidad con que se sumerge en sus novelas, es una demostración de algo que ahora se da por sentado, una especie de informalidad. En lugar de abordar solemnemente la novela, como los grandes clásicos, planteando el escenario, él dice: también es posible empezar con las cartas de alguien» (Belmonte et al., 2020, p.921).

Gustavo Martín Garzo refuerza este tipo de argumentos, que parten de la importancia del posicionamiento del escritor, no respecto a la obra o al lector, sino a la vida y al arte, al señalar la importancia del lugar en el que se sitúa el escritor a la hora de relatar una historia. Ese posicionamiento estético e incluso moral, muchas veces también físico, es el que determinará los siguientes pasos a dar. «Esa elección es tan fundamental que la pregunta acerca del escribir bien o mal, que tanta tinta hace correr, me parece insignificante a su lado. Es más, creo que muchos escritores fracasan porque no han encontrado ese lugar» (Martín en Roma, 2003, p.29).

Una posible concreción práctica de esta cuestión pasa por la elección del punto de vista. «Creo que el punto de vista es el coco para muchos escritores principiantes, debido a que se han dicho muchas cosas aterradoras sobre él. Se trata únicamente de sentirse cómodo al escribir, de saber quién narra la historia. La única otra cosa a tener en cuenta es de qué clase de historia se trata» (Highsmith, 2003, p.98). En este caso, en la elección del punto de vista, del lugar desde el que el escritor se aproxima y narra su historia, el cine ha influido a la literatura invitando al autor literario a pensar en

planos. De esta forma, se han impuesto tendencias como el multi perspectivismo que, por ejemplo, defiende un escritor tan moderno como Vila-Matas. «Se puede cambiar de perspectiva siempre que uno quiera. Pasa un pájaro. Le sigo. Eso le permite a uno ir donde quiera, utilizando toda la movilidad que le sea posible» (Vila-Matas, 2011, p.85).

Sin duda, otra de las cuestiones que el escritor tiene que fijar antes de sentarse a componer su historia tiene que ver con la intención, con la motivación que lo lleva a escribirla. También debe reflexionar sobre las técnicas de las que se va a servir y los porqués. Así, hablando de *El cuervo*, Edgar Allan Poe comentó lo siguiente: «es mi intención demostrar que ningún aspecto de la composición puede atribuirse a un accidente ni a una intuición; y que la obra avanzó hasta ser completada, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático» (Poe et al., 2018, p.17). Está bien, esa es la decisión del autor neoyorquino, componer de esta manera hiperracional que tan buenos resultados le dio, tanto en términos de popularidad inmediata como de cara a la posteridad. Pero esta no es la única motivación, tal y como nos demuestra Christopher Donner al criticar, aunque no directamente, la visión anterior y afirmar que «la construcción es la miseria del pensamiento, como si todavía nos sorprendiese que este se tuviese en pie, como si nos asustasen las direcciones que toma, imprevisibles, y por ello hubiese que hacerlo avanzar de capítulos numerados en párrafos abecedarios» (Donner, 2000, p.65).

Sea o no una domesticación del pensamiento, un trato condescendiente hacia la propia libertad del creador, quien se siente incapaz de crear sin reglas, lo cierto es que el oficio de escribir exige reflexionar sobre la necesidad de planificación, se apueste o no finalmente por ella. Thomas Mann, por ejemplo, asumía ser reactivo a esta cuestión por motivos de índole exclusivamente práctica: «imaginar todas las dificultades que entraña una tarea es sin duda motivo suficiente para echarse a temblar y tirar la toalla» (Mann en Cohen, 2018, p.33).

Sea como fuere, parece indudable que hay un trabajo detrás, que componer exige de un oficio, pues, de lo contrario, es muy fácil parecer un diletante o un advenedizo. «Los buenos escritores envuelven lo desconocido en lo conocido. Los malos dan en la superficie lo conocido» (Zagajewski, 2003, p.63), nos dice el genial

poeta polaco Adam Zagajewski. En esta misma línea, y desde su experiencia en primera persona, Patricia Highsmith nos relata el estancamiento que le sobrevino al tener que resolver una parte de la trama que no había dejado bien resuelta, previamente, en su cabeza. «Esta sensación la tuve brevemente cuando escribía *Crímenes imaginarios* y llegó el momento en que la esposa, Alicia, se siente trastornada hasta el punto de arrojarse por el acantilado. El problema radica en que no había dejado bien sentado, con la suficiente antelación en el libro, que Alicia pertenecía al tipo de persona que puede derrumbarse a causa de las tensiones. Finalmente se arroja al vacío, pero tuve que trabajar en páginas anteriores para que esto fuera lógico» (Highsmith, 2003, p.105).

«¿Cómo se aprende a estructurar, es decir, a crear una trama?», se pregunta David Mamet en su obra *Escrito en restaurantes* (1991). «Leamos la *Poética* de Aristóteles», continúa, «donde el fracaso en cada escena conduce al protagonista hacia un nuevo intento de lograr el objetivo que se marcó en el planteamiento de la obra. [...] ¿Cómo se hace? Escribiendo, corrigiendo, escenificando, corrigiendo y volviendo a empezar. Buena suerte» (Mamet, 1991, p.169).

Sin embargo, una vez más, el extremo contrario ha sido atacado incluso por escritores a los que podríamos atribuir mucho oficio, como es el caso de Stephen King, quien critica el mal uso del argumento, o de la trama, al derivar en historias artificiales y forzadas. «Es torpe, mecánico y anticreativo» (King, 2003, p.180), afirma al referirse a este hecho, al exceso de celo en la conformación de las tramas, del guion narrativo de una historia. Parece bastante asentada la idea de que la simplicidad puede ser un buen lugar de destino para los escritores, tanto en la formulación de sus tramas como, sobre todo, en su acabado y resolución. Lo defiende el mismísimo Robert Louis Stevenson: «Aunque en los grandes hombres que trabajan con grandes motivos lo que observamos y admiramos a menudo es su complejidad, sin embargo, por debajo de las apariencias, la verdad permanece inmutable: que la simplificación fue su método, y la simplicidad es su excelencia» (Besant et al., 2006, p.141).

Sería ingenuo, o perezoso, pensar que esta apariencia de simplicidad, esa mezcla debidamente proporcionada y armónica de elementos pesados, observados y narrados desde el punto de vista que más le conviene a la narración, es el resultado de

un milagro, o, peor aún, que todo aparece implícito en la obra, como grabado en partículas invisibles de aire. De ahí que sea de justicia y sentido común reconocer la existencia de un oficio, también en el crítico momento del montaje o composición, basado en una tradición y con una serie de normas, aunque muchas veces, en una visión romántica o purista de la escritura, como la que vamos a abordar a continuación, pueda llegar a parecer que la obra toma el control, que el escritor es poco más que un ayudante de cámara cuyas acciones son guiadas por un realizador invisible, el *fatum* de la propia obra.

5.3.2.b. La independencia de la historia como ser autosuficiente

Abordamos, a continuación, la obra como un misterio que se resuelve a sí mismo, con entidad propia. De alguna manera, vamos a obviar la existencia de un autor y, de igual forma, la presencia de un público o lector. El adjetivo propio de esta visión de la literatura y el arte es «adecuado», pues todas las decisiones narrativas, sus formas y efectos van a ser juzgadas en función, precisamente, de su «adecuación» al espíritu, estética o tensión de la historia en sí. «Solo pido finales adecuados que tengan en cuenta la energía contenida y la muestren con determinadas denotaciones» (Bradbury & Cohen, 2002, p.98), afirmaba Ray Bradbury en su papel de crítico.

Y si lo más importante, desde el punto de vista del autor, era fijar un compromiso, una actitud desde la cual, y a través de la cual, afrontar el acto de escritura, aquí lo esencial va a ser respetar los argumentos de la lógica, pues ella va a dictar lo que sucederá a continuación. Hasta cierto punto es comprensible que José Saramago, quien nunca se sintió parte del gremio, parta de este tipo de presupuestos. «La novela es un espacio literario. Lo que tengo que hacer ahí dentro es literatura. Pero es un espacio, un universo singular que tiene sus propias leyes y su lógica. [...] Las leyes que rigen dentro de una novela pueden estar en conflicto con las que rigen la realidad exterior. Pero tienen que responder a su propia lógica en todo momento» (Roma, 2003, p.209). Esta visión, que otorga la supremacía a las leyes internas de la novela sobre las de la realidad exterior se opone, claramente, con las que hace no mucho enunciábamos citando a Henry James y ese «aire de realidad» que demandaba necesariamente a una obra de ficción.

El debate, en cualquier caso, es estéril. No estamos aquí para defender una u otra posición, sino para plantear el modo en el que la adhesión a una de ellas, o a varias al mismo tiempo, va a afectar a nuestra escritura, a los modos de composición de los relatos, promoviendo, esto sí, que exista una conciencia alrededor de esta materia que le dé un mayor sentido al trabajo. En este sentido, puede resultar interesante, como escritores, fijarse el objetivo de parir una historia autosuficiente, crear, como dice Luis Racionero, «universos vivientes, viables, imaginarios, pero tan reales que adquieran existencia propia» (Racionero, 1995, p.192) por contraposición a la mera acumulación de elementos, algo que sucede cuando la adquisición de técnicas da lugar a una compilación deforme, pero no sistematizada o interiorizada.

Conviene ser conscientes, en este caso, pero también en el anterior (el de la obra como producto exclusivo del autor y aislado del resto de circunstancias), de los peligros que se ciernen sobre este tipo de obras, pues es evidente el riesgo de que sean ignoradas por contraposición a las escasas probabilidades de que puedan llegar a ser consideradas obras maestras, una categoría, por lo demás, en desuso. Descartamos, por lo tanto, a la literatura de género —deliberadamente concebida como tal— como literatura de este segundo tipo, pues, aunque la propia existencia de un género define los arquetipos, siempre está escrita con los gustos típicos de un público potencial en mente. La obra de género sería, en este caso, una silla cuyos elementos deben fusionarse entre sí para cumplir con la función que le es propia, pero, al mismo tiempo, deberán responder a los gustos mayoritarios o, al menos, a los gustos del público que habitualmente compra este tipo de sillas.

En este sentido, el narrador de esta clase de historias, al sentir el deber de desaparecer, apenas sí toma decisiones, no puede intervenir en el argumento ni diseñar un sistema de *leitmotifs* como el que, por ejemplo, E.M. Forster reconoce haber incluido en alguna de sus novelas, incluida *Pasaje a la India* (Belmonte et al., 2020, p.13). Tampoco puede poner la interpretación de la historia en la base de su creación artística, pues le estaría vetada, en todo caso, la posesión de «la última palabra». La creación sería, en todo caso, más espontánea, menos ordenada y planificada. Iría más en la línea de lo comentado por Heinrich Böll, quien asumía partir únicamente de una vaga idea sobre la extensión de la obra. «En mi caso, el relato cambia continuamente,

porque rara vez tengo una trama definitiva o un final pensado de antemano. Pero hay una idea conceptual muy clara, casi matemática, que determina la extensión de una obra literaria, del mismo modo que el formato del lienzo determina el tamaño de un cuadro» (Belmonte et al., 2020, p.1238).

Esta concepción, por más que siga encontrando sus defensores, es muy difícil de sostener en el ámbito de la escritura creativa y su enseñanza dado su eminente carácter aplicado, por más que Guillermo Meneses le reserve al cuentista un cierto margen de actuación, el de darle a la historia la apariencia de ser única. «La narración será en sí misma la demostración de un enigma, la portentosa realización de un milagro, la asombrosa afirmación del misterio que une los dos polos de una verdad venerable. [...] La historia maravillosa que descubre un antiguo enigma, realiza un milagro de todos conocido, afirma un misterio universalmente aceptado, puede ser cuento —arte— si en virtud de la capacidad creadora del cuentista aparece como jamás oída» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.380). La escritura se plantearía como un descubrimiento, no como una creación original, y solo en su revestimiento podría observarse la intervención del autor.

Nos situaríamos en el campo de la creación no consciente, de las vanguardias, del surrealismo; de la preeminencia de ciertas formas de asociación mental como el sueño o el juego. Seguiríamos la receta de Guillermo Samperio, quien afirma que «para la elaboración del texto literario, incluso de un cuadro, el artista tiene que dejar que se vaya elaborando de acuerdo con las necesidades mismas del objeto artístico: su estructura, su tiempo, sus palabras, su ritmo, sus colores. Cuando el artista interviene como individuo en tal proceso, se involucran las partes de lo que es él: sus opiniones, sus creencias, sus debilidades, su moral, y el objeto artístico no responde a nada de esto, sino que obedece sus propias leyes, elabora su propia religión» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.326). Se descartaría la que es nuestra visión: la literatura como un arte esencialmente humano que es fruto de las decisiones artísticas, estéticas, de un creador fuertemente influenciado por su talento, su carácter, sus circunstancias vitales y, también, la pertenencia a su oficio en cuanto heredero de una tradición y ser sujeto a un compromiso. A él se le han dado unas herramientas y en su mano está utilizarlas.

5.3.2.c. La escritura como acto de comunicación. El diálogo entre el creador y el lector

«La literatura siempre es algo a medio camino entre lo no dicho —aquello que procede de lo que ni el autor conoce de sí mismo— y lo dicho —aquello que es conocido por todos, porque forma parte del código con el que nos comunicamos—» (Roma, 2003, p.231). Nadie mejor que Norman Mailer, dos veces Premio Pulitzer, uno de los escritores más prolíficos del siglo XX, para situar la cuestión y dar contexto a lo que viene. Su ego, que lo llevó a librar numerosas disputas públicas a lo largo de su carrera, podría anticipar una visión mucho más «autoral» de la creación y, sin embargo, a través de estas palabras nos recuerda que la escritura es ante todo un acto de comunicación. «Quedarnos en la zona misteriosa de nuestra singularidad, donde se genera la pureza artística y literaria, nos condena a quedarnos en la incomunicación y el autismo —uno de los dramas de esos jóvenes puristas [podría estar refiriéndose a los *Beat*] que presumen de incomprendidos—; al mismo tiempo que ponernos por entero en la piel del lector, hablándolo solo de lo que conoce y puede entender, es renunciar a los objetivos y naturaleza misma de la literatura».

Norman Mailer apela, por lo tanto, a un equilibrio entre el monólogo ajeno al público y el eco de la multitud, entre la connotación y la denotación, entre lo críptico y lo obvio. Sería arriesgado, en cualquier caso, negar con rotundidad la influencia del público, cada vez más empoderado, al contar con una densa y sencilla red de difusión para sus opiniones, por una parte, y al constituirse en una masa que puede, actuando unida, levantar o arruinar proyectos, también artísticos, por otra. Sin embargo, dado que esta tesis gira en torno a los verdaderos creadores (y no a los reproductores de fórmulas populares), creemos que esta influencia se manifestaría más bien a modo de *zeitgeist* o «espíritu de la época», operando, tal y como menciona Ursula K. Le Guin en su obra *Contar es escuchar* (2018), «en un nivel bastante subconsciente» (Le Guin, 2018, p.311).

La escritora irlandesa Iris Murdoch afirma que, con independencia de la intención del autor, «la literatura nos cuenta cosas y nos enseña cosas. [...] Y una de las cosas que más disfrutamos es la posibilidad de juzgar los juicios del autor. El placer más elevado en literatura, y en el arte en general, es en ese sentido un placer moral» (Murdoch, 2018, p.90). Sobre la capacidad o libertad de juicio, aunque no sea, en

absoluto, el objeto de esta investigación, compartimos en cierta medida, a pesar de que el acceso a la bibliografía es mayor, cuantitativamente hablando, que en ninguna otra época, la visión pesimista de Tolstoi, quien lamentaba cómo los procesos de alfabetización masiva en la Rusia de su época iban acompañados de una selección de lecturas excesivamente rígida, a todas luces doctrinaria. «Es difícil imaginarse las horribles devastaciones que ello produce en las capacidades intelectuales y las ruinas que deja en la moral de los discípulos» (Tolstoï, 2008, p.57). Discrepa, en este caso, la escritora Irene Vallejo, Premio Nacional de Ensayo por su obra *El infinito en un junco* (2019), quien, en entrevista para *La voz de Galicia*. no dudó en declarar lo siguiente: «la decisión de leer es, al fin, un acto de insobornable libertad» (Vallejo en Porto, 2019).

Más allá de la ingenuidad y el entusiasmo que muestra Irene Vallejo, autora también de *Manifiesto por la lectura* (2020), que haría inútiles los esfuerzos de las grandes editoriales y de los grupos de comunicación por segmentar el mercado y atraer, en el marco de la «economía de la atención»⁵⁴, más lectores a sus libros, creemos que la principal diferencia entre ambas visiones es la escala en la que se insertan sus comentarios, moviéndose en un marco más social el primero y en una esfera más individual la segunda.

Al mismo tiempo, la producción serial, primero en papel y ahora audiovisual, ha acercado los elementos dramáticos a la producción de historias. Estamos en un momento en el que, más importante que traducir las «imágenes primordiales», siguiendo las teorías de Jung —«quien se expresa con imágenes primordiales habla en mil lenguas» (Racionero, 1995, p.102)—, es la de conseguir hacer partícipes a los espectadores del proceso de solución de las historias (Mamet, 1991, p.34), haciéndoles creer que ellos mismos han contribuido a que esto suceda, lo que resulta, en estos momentos al menos, mucho más satisfactorio que el logro intelectual de haber

54 Aunque su génesis no parece clara ni fácilmente atribuible, parece ser que fue Herbert A. Simon el primero en articular este concepto: «en un mundo rico en información, la riqueza de información significa una escasez de otra cosa: la escasez de lo que sea que la información consume. La información que consume es bastante obvia: consume la atención de sus destinatarios. Por lo tanto, una gran cantidad de información crea una pobreza de atención y la necesidad de asignar esa atención eficientemente entre la abundancia de fuentes de información que podrían consumirla» (Simon, 1971, p.40)

observado los procesos de construcción, una manera de asistir al arte más propia del siglo pasado.

El autor, por lo tanto, va a sufrir, durante todo el proceso de elaboración artística, en función de sus principios, de sus influencias, de la tradición que lo acoge, la necesidad de afrontar el dilema que surge entre ser honesto atendiendo a su instinto, tanto en la selección de los temas como en el diseño y resolución de las diferentes partes de la trama (o en la configuración de los personajes, el punto de vista...) o, por el contrario, la necesidad cada vez más presente de hacer concesiones al público. El mismísimo Thomas Mann ya padecía los efectos de esta clase de dilema a inicios de siglo XX, tal y como nos demuestra el siguiente pasaje de su correspondencia con Hermann Hesse: «a menudo pienso que lo que usted llama concesiones al público es el resultado de mi antiguo entusiasmo —mezcla de crítica y apasionamiento— por el arte de Richard Wagner, aquel arte tan exclusivo como demagógico que tal vez haya influido, por no decir corrompido, mis ideales y mis necesidades para siempre» (Hesse et al., 2018, p.29).

Está en manos de cada autor asumir los presupuestos optimistas de Irene Vallejo o atribuirle al autor una libertad creadora incorruptible, ajena, incluso, a ese «espíritu de los tiempos» del que antes hablábamos, o, en cambio, aceptar esa actitud forzosamente sumisa que con resignación asumía, por ejemplo, Thomas Mann, no sin padecer fuertes remordimientos. Y está en manos de cada autor, también, considerar a su público de una u otra manera, determinar qué grado de madurez y conocimiento le otorga en la búsqueda de una complicidad más íntima y profunda, o de una superficialidad premeditada. No sé si es ser pesimista destacar las siguientes palabras de Poe acerca de los esfuerzos más intelectuales o, simplemente, subrayar cómo los nuevos hábitos de lectura han cambiado también los modos de recepción de la obra. «En nueve de cada diez casos, cuando se excava el pensamiento y se saca a la luz, este no llega a recompensar el esfuerzo de excavar. [...] En diecinueve de cada veinte casos, el lector preferirá que el metal más preciado permanezca enterrado durante toda la eternidad antes de tomarse la molestia de excavar, para obtenerlo, aunque sea una pulgada» (Poe et al., 2018, p.149).

Aunque nos gustaría seguir ahondando en esta cuestión, en cómo los modos de lectura, los cambios sociológicos, económicos y educativos están afectando a la creación artística, por pura «economía de la atención» de nuestro estimado lector vamos a abordar esta cuestión, la de la relación entre el autor y el espectador, la de la escritura como acto de comunicación, centrándonos únicamente en los modos que tradicionalmente se han empleado para lograr que esta relación prospere y sea efectiva, teniendo siempre en mente que no queremos relatar un conjunto de prácticas o técnicas, sino tan solo considerarlas como parte del oficio para plantearnos, finalmente, si pueden ser objeto de un proceso de enseñanza-aprendizaje estructurado, coherente, legítimo y, por último, significativo.

5.3.2.c.1. Lo verosímil, lo congruente. En la búsqueda de la complicidad del lector

El primer objetivo de un escritor que tiene en cuenta al lector de sus obras es conseguir su complicidad, hacer que coja su mano y lo acompañe durante la historia aceptando la premisa de la suspensión de la incredulidad, asumiendo que no importa que lo que le estén contando no haya sucedido o no responda necesariamente al concepto judeocristiano de verdad, tan presente en nuestra cultura. Para ello, el autor debe demostrar honestidad y esto, cuando se trata de componer un relato, se observa principalmente en el análisis de la verosimilitud, la coherencia y la congruencia de lo narrado. El lector no necesita que lo que le cuenten sea cierto, pero sí que pueda llegar a serlo. Y tampoco demanda, en principio, una coherencia basada en las reglas de la física, pero sí dentro del universo en el que se sumerge, donde el tiempo puede ir hacia atrás, la gravedad funcionar en sentido inverso o el mar llegar a Salamanca, siempre que ello se ajuste al tono o el punto de vista asumido por el narrador.

Lograr esto es, sin duda, una cuestión de oficio. Oficio, en primer lugar, para que la historia no se desmadre y tome rumbos inciertos que deriven en un dislate no programado. Estamos de acuerdo con Gabriel García Márquez cuando afirma que los límites de lo verosímil «son más amplios de lo que uno imagina» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.153), pero también cuando matiza advirtiendo que «hay que ser conscientes de ellos». Sergio Ramírez, por su parte, definió las incongruencias como «gotas de olvido en un mar inconmensurable de memoria»

(Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.174), en lo que parece una llamada a la benevolencia, pero justo a continuación se vuelve más severo. «Pero los olvidos que se vuelven incongruencias perturban el deseo de participación del lector, causan malestar, despiertan impaciencia. Recuerdan el artificio, dejan entrever los afanes de la cocina». Descubrir un fallo de *raccord*, percatarse de un comportamiento impropio de uno de los personajes, es algo dramático para el lector convencido, quien ha depositado toda su esperanza y fe en la historia, como en su momento lo hizo en la inmortalidad de sus papás.

Nos adentramos, fundamentalmente, aunque al resto de elementos se les exigirá el mismo grado de coherencia, en el campo de la trama, «una breve explicación de las reglas del juego, tan compactas y completas que si les quitáramos un solo elemento el juego resultaría incomprendible» (Mamet, 1991, p.169) en palabras de David Mamet. Palabras que resumen muy bien el papel que debe jugar esta en conjunción con el argumento.

Respecto a la verosimilitud, Pepa Roma ofrece un consejo a seguir que, desde luego, nos habla a las claras de la existencia de un oficio de escritor, pues no se trata de otra cosa que de contrapesar los elementos fantásticos con las referencias tangibles. «Cuanto más nivel de ficción o fabulación contiene un texto, más dependerá del apoyo en elementos reconocibles» (Roma, 2003, p.222).

Sin embargo, aun asumiendo todo lo dicho como fundamental, cada vez más, dada la menor ingenuidad del lector medio, también de su mayor consideración de sí mismo, de esta individualidad reforzada por un sistema que no habla de personas, sino de marcas personales, es importante acompañar estos requisitos de verosimilitud, coherencia y congruencia con la identificación del lector con los sucesos de la historia y, en particular, con los avatares de sus personajes.

5.3.2.c.2. De comunicar ideas a comunicar instintos. En la búsqueda de la empatía del lector

Los escritores serían ciegos si no conocieran las nuevas claves de esta era audiovisual y el modo en el que estas han afectado a las formas de lectura, a los gustos mayoritarios, a los códigos de recepción de las obras. La lectura compite con una

oferta a la carta de contenidos de ocio con el hándicap de exigir un mayor esfuerzo a cambio de una menor recompensa, en la medida en que la participación de un lector está más limitada que la de un espectador: hay menos foros donde expresar opiniones y estos son más recónditos, quedan fuera de lo mainstream y, por lo tanto, satisfacen en menor medida la necesidad de ser escuchados, de sentirse miembros de una comunidad.

Otra cosa es que la escritura renunciara a competir con otros medios de difusión de historias, se negara a compartir sus herramientas o a tratar de convocar las mismas emociones o efectos. Reside en cada escritor la posibilidad de mantenerse al margen de las fuerzas del mercado, impulsadas por editoriales que necesitan ventas para reclamar su lugar dentro de grandes grupos de comunicación que requieren de clics —impacto— para ostentar poder.

Este es un círculo eminentemente vicioso, en el que la libertad está siempre matizada por la premisa de la comunicación. Sin ventas, esta no existe. Con ventas, probablemente tampoco. Nada nuevo; nada nuevo, al menos, desde que cayeron los sistemas de patronazgo y el arte salió a la venta y se sometió, en la medida que ha querido y aceptado, a las reglas del capitalismo. Pero esta tesis habla de autores, de profesores que enseñan a escribir y alumnos que acuden a hacerlo con diferentes motivaciones, con la libertad de decidir el modo de entender y afrontar la escritura. Estos podrán determinar si hacer un estudio a fondo de las multitudes, de los temas que venden, o dedicarse, por el contrario, a contar esa historia que sienten que nadie más puede contar.

Sea como fuere, en mayor o menor medida, se opte por una visión más cínica o idealista de la escritura, el oficio del escritor exige lo que Michel Tournier⁵⁵ definió como «la participación en el placer creativo que la obra ofrece» (Racionero, 1995, p.109). Esto abarcaría más que la pura empatía, en cuanto que proyección de emociones subjetivas en la obra, y nos llevaría a hablar también del placer que sienten los lectores completando rasgos de la obra en el proceso de percepción o sintiéndose

55 Michel Tournier (1924-2016) fue un escritor e intelectual francés con una amplia trayectoria literaria en la que se incluye el ensayo autobiográfico *El viento paráclito* (1977) en el que reflexiona, entre otras cosas, sobre el nuevo rol de los espectadores.

identificados con los arquetipos del subconsciente personal o colectivo, símbolos, por cierto, cada vez más políticos e ideológicos. De hecho, una manera de salvar esta sumisión al mercado fue la de crear obras con más de una lectura posible, democráticas en el sentido de que pueden llegar a lectores que hagan una interpretación literal y también a otros que puedan captar, por ejemplo, elementos simbólicos, intertextuales o alegóricos que demandan una mayor cultura específica y, desde luego, una mayor atención (Belmonte et al., 2020, p.1064).

Es decir, hasta épocas recientes, esta búsqueda de la empatía del lector se basaba en lo que a continuación describe David Mamet: «en las historias de cacería, el público se sitúa en la misma posición que el protagonista: se pone en conocimiento del espectador cuál es la meta, para que se esfuerce en precisar qué es lo mejor que puede hacerse a continuación; para que se pregunte qué ocurre después» (Mamet, 1991, p.28). Este autor teatral y prolífico escritor de guiones habla de la preponderancia del instinto sobre las ideas, un hecho que bien podría explicar la cada vez mayor presencia (ahora que sabemos más sobre los espectadores) del sexo en la ficción, o también de tramas que apelan a emociones primarias como las que suscitan el terror, la necesidad de protección o la solidaridad intergrupala.

El mismo plano subjetivo que emplea David Mamet con su cazador es el que emplea en numerosas ocasiones Alfred Hitchcock, un maestro de la manipulación de los sentimientos, de llevar al espectador, sujetado solamente por un fino hilo, sobre los abismos del riesgo, el terror o el asesinato. Es curioso, el espectador ha decidido empoderarse y reclamar una mayor participación en las ficciones y el autor, en correspondencia, ha tenido que afinar sus armas manipulativas, ampliar sus conocimientos de psicología y neurociencia para ser más consciente que nunca del funcionamiento de la mente de los intérpretes, a quienes tanto le gusta reconocer en imagen la solución que ellos mismos habrían dado. Así funciona nuestro ego. Así se erigen los clásicos, incluidos los de Disney. Sinceramente, puestos a elegir, me gusta más la honestidad que despliegan los que aplican los mecanismos y los muestran, no para reírse del espectador, sino para carcajearse en comunión con él.

En cualquier caso, sin entrar a juzgar —ya lo hemos hecho bastante— la honestidad de estas prácticas, el practicante del oficio debe al menos conocerlas antes de aceptar o desechar su uso. Un uso que, en la búsqueda de la complicidad entre el

autor y el lector, ya encontramos de manera descarada en *El Quijote* y al que debemos dar la bienvenida si es aplicado en su justa dosis. El propio Edgar Allan Poe declaró comenzar la redacción de un relato, la composición de un poema, partiendo de la consideración de un efecto y todas las narraciones juegan hasta cierto punto con las diferencias de información entre los protagonistas y los lectores para provocar determinadas emociones de forma anticipada.

Hay un hilo muy fino entre reclamar la empatía y, directamente, provocarla, que fue lo que hizo Vladimir Nabokov con su obra *Lolita*. Él mismo da cuenta de su técnica y admite que «el horror no ha de ser necesariamente algo implícito, pero sí breve, como un latigazo o un “tocado” en esgrima» (Nabokov en Marías, 2007, p.35), y seguía afinando esta herramienta al decir que «en el arte elevado y en la ciencia pura el detalle lo es todo», dando valor a la ráfaga visual que deja una marca imborrable en el espectador, el deseo de ver más, la seguridad de estar ante algo prohibido.

5.3.2.c.3. La tensión, los efectos. En la búsqueda de la atención del lector

Dramatiza, dramatiza, decía Henry James. Walter Besant, alumno aventajado, no lo dudó ni un segundo al declarar lo siguiente: «en una situación dada, el primer cuidado del escritor deberá ser presentarla tan dramáticamente, es decir, tan enérgicamente como sea posible» (Besant et al., 2006, p.45). «El agrupamiento y la disposición del cuadro, la debida subordinación de la descripción al diálogo, la rapidez de la acción: esas cosas, que se sugieren por sí solas al ojo experimentado, merecen ser cuidadosamente consideradas por el principiante». Walter Besant, como demostró al publicar un libro sobre el arte de la ficción cuando escaseaba todo tipo de producción metaficcional, cree firmemente en la existencia de un oficio detrás de las prácticas de los mejores escritores y cree adecuado adelantar los procesos de aprendizaje por la vía de la advertencia o el señalamiento.

Edgar Allan Poe⁵⁶, citado numerosas veces por haber proclamado la preeminencia de la lógica en la composición, hablaba con total transparencia de su proceso creativo, lo que nos permite entrever en él a un verdadero artesano.

⁵⁶ Ver páginas 69 y 189.

«Habiendo ya elegido una novela y, seguidamente, un vigoroso efecto, someto a consideración si vale más lograrlo mediante los incidentes o el tono, o bien mediante incidentes corrientes y un tono peculiar, o al revés, o bien por una peculiaridad tanto de incidentes como de tono» (Poe et al., 2018, p.16). Todo supeditado a la creación de los efectos, tal era la importancia que le daba.

El autor tiene una oportunidad, dos en el mejor de los casos, para captar la atención del lector. De ahí la importancia de la tensión narrativa y de la eficacia de los efectos mostrados, ello en relación con el punto anterior, la empatía. Una pérdida de tensión o la no provocación de un efecto deseado puede dar por terminada la lectura e inhabilitar el resto de las pretensiones del escritor, puede que más elevadas o puramente artísticas. Como bien nos indica David Lodge, en este sentido nada ha cambiado y «el “qué ocurrirá” y el “cómo lo hizo”, suspense y misterio, esas dos preguntas son los principales resortes del interés narrativo, tan antiguos como el mismo arte de contar historias» (Lodge, 2015, p.62). Jugamos, en la mayor parte de los casos, con la diferente información que poseen personajes y espectadores (o lectores), de ahí que provocar sorpresa o generar suspense o misterio, por citar solo alguno de estos posibles efectos, sea siempre una cuestión delicada que requiere un plan previo.

Además de esta cantidad de información, otro recurso que un escritor experimentado debe saber manejar es el tiempo. Es curioso, sin embargo, cómo a estas operaciones evidentemente artificiales de cambios temporales en la narración las suele acompañar un elemento que las naturaliza, bien por emplear la técnica del flujo de conciencia o por poner de manifiesto, precisamente, las fallas lógicas de todo ejercicio de memoria, en este caso por parte del narrador.

Habíamos abandonado por un momento la tensión narrativa, no por ánimo de jugar con su significado en una maniobra que estaría fuera de contexto, sino simplemente para recuperarla a continuación, citando los mecanismos que Guillermo Samperio expuso para su consecución, entre los que se incluyen los elementos distractores, que hacen pensar al espectador que existen vertientes dramáticas distintas de la principal, la proliferación de verbos (basamento de la acción) y la propia

resolución de la trama con la elección de una de las posibles soluciones (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.321).

En este campo preciso de la composición, el de la consecución de una tensión narrativa o la provocación de determinados efectos, Jardiel Poncela nos enseñó que, como sucede en un alto porcentaje de disciplinas, existe un intercambio de ideas y se requiere una cierta permeabilidad. El propio autor nos cuenta la importancia que tuvo la recepción de los mecanismos del *clímax* narrativo a un teatro que, si bien en ocasiones se servía de esta fórmula compositiva, no era tan consciente de hacerlo. «Al llegar allí, era preciso un acontecimiento extraordinario que elevase al máximo el interés de toda la comedia, justo en el instante en que esta iba a terminar. Sin este acontecimiento extraordinario, surgiendo en los últimos instantes de las comedias, no hay gran éxito posible. Apréndanlo y no lo olviden los autores noveles» (Gallud Jardiel, 2014, p.189).

De alguna manera se entrecruzan, llegados a este punto, los por otra parte inseparables caminos del lenguaje y la composición. El estilo es un cooperador necesario en la consecución de la mayor parte de los efectos, casi siempre por la vía de la contención o la omisión. Nos lo recuerda Stephen King, uno de los mejores maestros cuando de captar la atención se trata: «muchas veces, cuando un lector deja un libro a medias por aburrido, el aburrimiento se debe a que el autor quedó fascinado por sus poderes de descripción, perdiendo de vista su prioridad, que es que no se pare la pelota» (King, 2003, p.196). Una contención en el estilo y también, hilando con otro de los apartados, un carácter prudente que redunde en elecciones estéticas también atemperadas que resulten en un equilibrio entre las piezas, un equilibrio que vuelve a reclamar la presencia y la práctica consciente del oficio: «el hombre está hecho de manera que necesita captar cierto andamiaje, un mínimo de estructura para seguir una obra. Romper luego esas expectativas es parte de la inteligencia del artista y una manera de asegurar el impacto estético. Pero darle el caos total, o el orden total, es caer en la inoperancia artística. Siempre ha de haber un método (orden) en la locura (entropía)» (Racionero, 1995, p.93).

En fin, sirvan para resumir el modo en el que se funden el escritor y el lector en ese acto de comunicación secundario que es la escritura las siguientes palabras de Ray Bradbury, incluidas en su obra *Zen en el arte de escribir* y en las que nos demuestra que, además de un magnífico creador de mundos distópicos, el autor de *Fahrenheit 451* o *Crónicas marcianas* es también un agudo e irónico observador de su propio oficio (Bradbury & Cohen, 2002, p.97):

Construimos tensiones que apuntan a la risa, luego damos permiso y la risa surge.

Construimos tensiones que apuntan a la pena y al fin decimos «llorad» con la esperanza de que el público rompa en lágrimas.

Construimos tensiones que apuntan a la violencia, encendemos la mecha y salimos corriendo.

Construimos las extrañas tensiones del amor, donde tantas de las otras tensiones se combinan para ser modificadas y trascendidas y permitimos que fructifiquen en la mente del público.

Construimos tensiones, en especial hoy en día, que apuntan a la repulsión y luego, si somos buenos, talentosos, observadores, permitimos que el público sienta náuseas.

5.4. Dicho esto... ¿Solamente un compendio de técnicas?

Mostrar y no enseñar. La descripción al servicio de los diálogos. No confundir el tema con el argumento. Relatar y no explicar. La importancia del arranque. La coherencia en el manejo del punto de vista. La utilización de *mcguffins* y otros elementos distractores para dotar de tensión a la trama central. ¿Bastaría con aplicar esta y otras tantas reglas grabadas en las tablas de nuestro particular Monte Sinaí? ¿O se trata de una alquimia mucho más compleja y difícil de conseguir?

«Imagínate. La ciudad es presa del pánico, las calles están vacías, las casas cerradas, los niños han sido evacuados. Cincuenta serpientes asesinas están sueltas por la ciudad. Consiguen cazar primero a diez, luego veinte, treinta, cuarenta y cinco, cuarenta y seis, cuarenta y siete, cuarenta y ocho y cuarenta y nueve, pero ¿dónde está la última serpiente? ¿Estará en una Iglesia? ¿Estará en una guardería? ¿Estará en un

ascensor? ¿Dónde? En el cajón de mi escritorio, escondida, y nadie lo sabe». Billy Wilder es uno de esos realizadores que, además de conocer todas las técnicas del guion cinematográfico, no dudó en exponerlas abiertamente para dejar abierto el juicio sobre ellas. En estas palabras puestas en la boca del protagonista de *Ace in the hole* (1951), Charles Tatum (magníficamente interpretado por Kirk Douglas), se exponen con la crudeza propia de un ser carente de escrúpulos, los mecanismos narrativos que conducen al miedo o al pánico.

Esto, a pesar de haber declarado a la escritura, al arte, en general, como una actividad separada de la ética o la moral en lo que a su faceta puramente creativa se refiere, creemos que merece una reflexión aparte cuando la ficción conecta con el público y, de alguna manera, no necesariamente premeditada, termina educándolo: todos somos conscientes de la capacidad de los medios de comunicación y la ficción para educar a los ciudadanos, algo de lo que son plenamente conscientes los ostentadores del poder político cuando intentan dominar y controlar sus enfoques y contenidos.

De ahí que no podamos cometer la ingenuidad de afrontar la escritura apelando a la neutralidad de estas técnicas. Las decisiones sobre el punto de vista, los personajes, la composición; los efectos, los mecanismos utilizados para el mantenimiento de la tensión argumental y, por lo tanto, para seducir y cautivar al receptor de la obra, no son ni objetivas ni neutrales y se basan, en gran medida, en la visión del autor. Una visión que abarcaría más allá del oficio y que incluiría sus valores, su aproximación a la realidad y los principios en los que quiere basar su comunicación con los lectores.

Porque hay pecados capitales que cualquiera podría reconocer en un recién llegado al oficio de la escritura, como la incongruencia en el manejo del punto de vista, el exceso de celo en las descripciones o la falta de planificación. Pero no menos grave, me parece, es la utilización maquinal y absolutamente consciente de lo que Quiroga llamaba «*trucs* de oficio» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.52), a los que definía como «recetas de cómodo uso y efecto seguro» y que, probablemente, tan buenos resultados estén dando en el mercado editorial, en el que no quisiéramos intervenir apelando a ninguna clase de ética de escritorio, pero sí acercarnos seguros, al menos, de cuáles son sus características y cuáles, también, nuestros propios límites.

Es evidente: en el ámbito de la composición, de la narración, hay reglas que rigen, efectos que funcionan, trucos que casi garantizan el cortejo de la persona amada por su cumplimiento o, curiosamente, también por su transgresión. Por suerte, nos sigue quedando la palabra y todo sigue siendo texto. Pero precisamente por esto creo que es muy importante que nos hagamos responsables en el uso de estas técnicas, inocuas si van destinadas al entretenimiento, a la venta de libros por la llamada tribal al morbo o el suspense, pero terribles si movilizan el odio o el terror. No creo que no haya arte en la invención de mecanismos, incluso en el empleo novedoso u original de estos, pero aquí, frente al valor que veníamos otorgándole al arte en sí mismo, sí que nos parece importante atender a su finalidad.

De ahí que me permita concluir este capítulo apelando a un mago, que no a un manipulador, a un excelso conocedor del ser humano que, por fortuna, trabajó para la risa y no para el llanto, para entretener y no para manipular. Un dramaturgo que, como el buen teatro, optó por ponernos ante el espejo para que nos riéramos de nosotros mismos, y no del pobre harapiento de la calle de al lado. Por ello comparto, seguro de no haber resuelto casi ninguna de las incógnitas que anunciábamos hace ya unas cuantas páginas, este compendio de técnicas que fue Enrique Jardiel Poncela (sin pretender desanimar a nadie):

Jardiel fue, por encima de todo, «un inventor de mecanismos». Se han mencionado de pasada los grandes y eternos resortes de la risa: el miedo, la impasibilidad, las situaciones equívocas, lo desmesurado y lo ridículo, los bruscos contrastes, el exceso de horror, lo inesperado y lo desconcertante, lo ideal junto a lo vulgar, lo chabacano junto a lo sublime, usados y manejados por Jardiel con desembarazo y soltura, con un gran conocimiento de las reacciones del público.

A estos procedimientos teatrales de creación de humor podrían añadirse la desconexión de causa y efecto, la obviedad, la burla del tópico, la inercia, el cambio de nivel, la acumulación, así como el abundante y variado uso de figuras retóricas y juegos lingüísticos (Gallud Jardiel, 2014, p.187).

Ahora bien, ¿hasta qué punto son universales estas técnicas? ¿Lo son tanto como las de disciplinas como la música o la cocina? ¿En qué medida están suficientemente contrastadas como para defender su presencia en *corpus* académicos? ¿Hasta qué punto pueden ser compartidas o enseñadas con éxito, entendiendo por éxito su reproducción personalizada y con un sello particular de originalidad por parte del alumno? Parece evidente la existencia de una carrera o trayectoria, también que un escritor aprende en el ejercicio de su oficio, luego hay un consenso que dicta que este trabajo se puede aprender, pero ¿ello implica que, como contrapartida, se pueda y deba enseñar? ¿Existe una base epistemológica y ontológica suficiente en los programas de escritura creativa? ¿Es incompatible con la singularidad que propugnan los defensores de la literatura como forma de arte? Aún quedan más preguntas.

6. La validez y vigencia de los consensos. La susceptibilidad de su enseñanza

Si un escritor deja de dudar, está acabado. Cuando un escritor pierde sus incertidumbres, pierde la humildad y está acabado. Seguirá escribiendo el mismo libro una y otra vez, como un idiota.

(Arthur Koestler)⁵⁷

6.1. Sobre los consensos

Normalmente leo a Kiko Llaneras, ingeniero de formación y comunicador en *El País*, para seguir la evolución de la pandemia o acceder a conclusiones interesantes sobre temáticas variadas basadas en el análisis de datos. Lo hago con atención, pero también con cierto miedo porque compruebo en qué medida estos datos nos dicen cómo somos, qué hacemos, cómo nos comportamos, mientras fosilizan, ellos lo saben, estos patrones de actuación, que es lo que les permite hacer predicciones a sabiendas de que ejercen sobre los lectores una suerte de efecto Pigmalión, o profecía autocumplida —en ausencia de lo que ellos llaman «cisnes negros» o eventos poco probables—, sobre cómo seremos, qué haremos y cómo nos comportaremos en el futuro.

Los algoritmos nos explican y nos definen partiendo de la estandarización, de la curva normal y, a partir de ella, de los dictados de ciencias como la estadística y la probabilidad. Generan un discurso que se retroalimenta, pues, aunque surjan críticos, ellos ya han sentado el marco y, en todo caso, toda discusión se producirá alrededor de este. Lo convencional, los hechos sociales, lo mayoritario, se imponen sobre lo singular, que queda estrangulado y al margen de los circuitos de comunicación en una era en el que el lema, que surgió como definición, pero que se impuso luego como predicción y explicación de lo que sucede es «lo que no se comunica no existe».

El principal problema es que la ciencia de los grandes números⁵⁸ ha caído con todo su peso, y sin hacer distinciones, sobre todas las ramas del conocimiento sin

⁵⁷ En (Belmonte et al., 2020, p.1444).

⁵⁸ Para ampliar la información acerca de todo lo relativo al Big Data recomendamos la lectura de *Big Data: Does Size Matter?*, obra publicada en 2016 por la escritora británica Timandra Harkness.

atender a la naturaleza íntima de las mismas, para intentar comprenderlas y, sobre todo, para pretender explicárnoslas. La vastedad de datos mejora la capacidad de análisis, sí, pero resta valor a lo excéntrico, aleatorio u original, que pierden peso relativo sobre el conjunto, pasando a carecer de interés, lo que es especialmente grave cuando uno de los elementos esenciales del arte y de la literatura es su carácter singular, no diremos único.

Pues bien, decía que normalmente sigo a Kiko Llaneras por el análisis que realiza sobre hechos con base científica. Sin embargo, el 9 de agosto de 2021, quiso compartir en su muro de Twitter un cuento escrito «a cuatro manos» junto a GPT-3, un modelo de inteligencia artificial desarrollado por la compañía Open AI capaz de completar textos y cuyo aprendizaje se ha basado en la lectura de toda la Wikipedia, de decenas de millones de libros y páginas web. Por el momento, necesita cooperar con un humano quien, al menos, debe aportarle la primera frase e introducirle la instrucción de que lo que la siga sea «creativo» para que pueda entender la funcionalidad del escrito, el pacto que se pretende establecer con un hipotético lector.

El propio comunicador se quedó sorprendido por algunos aspectos de la prosa de esta máquina, incluida la gestión del ritmo, el uso de recursos retóricos como la repetición, la construcción de frases que podríamos considerar de bella factura y también su capacidad para sorprender, algo con lo que, en principio, no podíamos contar, al basarse su escritura en una experiencia básicamente lectora y, por ello, reproductora de esquemas y modelos gramaticales.

Esta introducción suscita numerosos debates y pone sobre la mesa diferentes cuestiones. Por un lado, fantástico, se demuestra la importancia que tiene leer antes de escribir, el consejo más habitual de todos los profesores de cualquier curso de escritura creativa en cualquier lugar del mundo. Por otro, qué miedo, se deduciría que nuestras estructuras narrativas, tanto para contar como para interpretar las lecturas, pueden quedar resumidas en unas pocas, básicas y homologadas, algo que seguramente tenga que ver con la globalización de los mensajes, la estandarización de los gustos y, por supuesto, esa explosión de populismo y demagogia que promueven la mayor parte de las editoriales, especialmente las grandes, cuyo principal —y lícito—

interés es acumular dinero y poder a través de la venta de libros, libros que, como las ciudades o los hábitos cotidianos, cada vez se parecen más entre sí.

Aunque desconocemos cómo será la evolución de estas inteligencias artificiales, en la medida en que se basan en los grandes números y parten de lo general mientras desechan lo periférico, nos queda el consuelo de pensar que nunca serán capaces de reproducir la maestría depositada en, por ejemplo, *El Quijote* o *Hamlet*, en primer lugar porque carecerían del conocimiento tan íntimo y particular del ser humano que caracterizaba a Cervantes o a Shakespeare, que residiría en algún lugar inaccesible para ellas, no revelado en los textos y, segundo, porque estas obras no tardarán en dejar de ser leídas e ignoradas, por lo tanto, también por los algoritmos —con el riesgo, esto sí, de que muera el último lector, caigan en la irrelevancia y desaparezcan de los manuales de historia de nuestra cultura—.

Finalmente, por lo que se refiere al objeto de esta investigación, que una inteligencia artificial pueda replicar y construir textos originales a partir de la lectura y el procesamiento de millones de ellos nos parece estimulante y divertido. Por un lado, avalaría la presencia de profesores de escritura creativa —el conocimiento está ahí: «procésenlo y enseñen»—, por otro, supondría su próxima obsolescencia —«no se preocupen, ya lo hago yo mejor»—. Y no solo dar clase, también podrían llegar a suplir a los propios escritores. Y, en fin, seguro que también encuentran fórmulas más atractivas de procurar placer a los espectadores, tal vez haciéndolos partícipes de las peripecias de los protagonistas, introduciéndolos virtualmente en las atmósferas de las creaciones o cualquier otra fantasía que no hubiéramos imaginado realizable hace apenas cinco o diez años.

De hecho, nosotros elevamos ya la propuesta de cambiar su nombre, ese acrónimo tan poco atractivo, GPT-3 (Generative Pre-Trained Transformer 3), por Jardiel. Sí, Jardiel en honor a Enrique Jardiel Poncela, ese maestro de la técnica teatral capaz de convocar en un mismo teatro, y a discreción, el llanto, el miedo o la risa, entre otras muchas emociones humanas. No en vano, de él decía la crítica de la época que su estancia en Hollywood, y el trabajo como guionista —su humilde manera de leer millones de textos y procesar nueva información—, «le sirvieron para perfeccionar su técnica de escritura teatral y para dotar a sus comedias de un ritmo cinematográfico» (Gallud Jardiel, 2014, p.50) en un caso de aprendizaje y aplicación

como otro cualquiera pero que a nosotros nos ha llamado la atención por el establecimiento de unnexo causal tan incuestionable.

Lógicamente, no va a ser esta nuestra postura. Admiramos a Jardiel Poncela por ser mucho más que un reproductor de técnicas y admitimos el poder hipnótico y la amenaza de la inteligencia artificial sobre la más modesta y limitada inteligencia humana, tendente, por lo tanto, a ser aniquilada por una de sus creaciones en una demostración palmaria y paradójica de su cortedad. Por fortuna, lo que nos gusta de los humanos no es su inteligencia, ni siquiera, necesariamente, sus otras virtudes. Nos gusta, o nos gustaba, su especificidad, su carácter único, con todas sus imperfecciones, un carácter que no podía —no sabía— ocultar ni siquiera en sus obras, por ficticias que estas fueran.

Obras singulares, inimitables en la medida en que informaban, de alguna manera, de las condiciones y características de su autor, de su estado de ánimo concreto, diferente a lo largo de su vida, de las circunstancias que le eran próximas, pero también de aquellas que le eran más lejanas —ese «*zeitgeist*» o «espíritu de los tiempos»—. Obras que de alguna manera revelaban su genialidad, o su vulgaridad, como materialización de algunos talentos ni siquiera explicables a los que Jardiel, perdón, a los que GPT-3 no creemos que pueda llegar por ser indefinidos, por escapar a sus novedosos métodos para hacer autopsias, la versión evolucionada de los que aplicaron, por qué no, algunos escritores como Kurt Vonnegut, quien no dudó en aplicarse el calificativo de «bárbaro tecnócrata» para definir su creencia en que «las historias se pueden abrir y manipular como si fueran coches Ford modelo T» (Belmonte et al., 2020, p.1038) en un alarde de inteligente ironía.

Una vez más, la ciencia de los grandes números quiere aplicar su método —herencia clara del estructuralismo y de la aplicación del positivismo a la literatura— en un campo en el que hoy crece un girasol como mañana puede hacerlo un tamarindo, esa es la esencia de la verdadera literatura. Compartimos en este punto la visión de Raúl Pérez Torres: «particularmente, nunca he podido organizar esquemas, teorías y todas esas cosas terriblemente serias y especializadas alrededor de la literatura, inclusive la crítica estructuralista la he sentido en ciertos momentos como una autopsia sobre un muerto. El escritor, como todo ser humano, es una contradicción

viva, permanente, y son quizá esas contradicciones las que me obligan a escribir» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.193).

«La mayor traición reside en la traducción de la vida, tanto en la literatura como en el lenguaje. Así que, ¿por qué no traicionar también las expectativas del lector?» (Belmonte et al., 2020, p.1266). En este carácter profanador que anuncia Joseph Brodsky también se encuentra identificado Fernando Savater, quien asume la existencia de reglas y convenciones en el uso del lenguaje, en el ejercicio de la literatura, pero proclama su levedad e, incluso, hace una suerte de llamada implícita a la transgresión. «En efecto, el lenguaje es el verdadero y originario contrato social entre los hombres. Pero, a diferencia de todos los contratos posteriores que nos ligan y encauzan, es un contrato hecho para liberarnos de nuestra propia gravedad, de nuestro propio peso, de la materia que nos identifica entre sus rutinarios límites. Pese a ser un conjunto de leyes que orquestan severamente un recital arbitrario de bramidos, el *basso ostinato* que resuena como fondo de la lengua es siempre el mismo: “¡escápate! ¡más allá, más allá!” El lenguaje nos da derecho a ponerlo todo del revés» (Savater en Percival, 1997, p.282).

En fin, a lo largo de este capítulo navegaremos a dos aguas. Por un lado, por las que proclaman escritores-lectores como Edgar Allan Poe, quien en sus ensayos no duda en atribuir a una obra literaria características propias de una pintura para afirmar que «las reglas principales de las artes plásticas, basadas como sin duda están en una verdadera percepción de lo hermoso, serán del todo aplicables a toda muestra de composición literaria» (Poe et al., 2018, p.257). Por el otro, en el que se incluyen las visiones más escépticas y menos uniformizadoras, como es el caso de la de Jan E. Ramjerdi, profesor de escritura creativa en Queensborough, quien, en su correspondencia con Wendy Bishop, al hilo de su propia experiencia, se encuentra con las dificultades que surgen a la hora de establecer convenciones en la lectura de los textos: «The neutral model of Reading you describe in the old workshops is not something students exposed to contemporary criticisms are willing to accept. What happens when there are no commonly agreed-upon conventions for Reading?» (Ramjerdi en Bishop & David Starkey, 2006, p.35).

Es decir, asumimos la existencia de ciertos consensos, pero discutiremos su alcance. Aceptamos y creemos en la singularidad de cada acto creativo, pero

rastreadremos en sus influencias y en su árbol genealógico tratándolo como un producto derivado o el subproducto de muchos años de lecturas e influencia de su entorno inmediato o cultural. Todo para determinar el futuro de la escritura y estimar el tiempo que le queda estando en manos de los imperfectos seres humanos. Esta es la función predictora y adivinatoria de este capítulo, un capítulo que, seguramente, podrían haber escrito mucho mejor GPT-3 y, por supuesto, Jardiel, Enrique Jardiel Poncela.

6.1.1. ¿*Ars narrativa* o hallazgo inesperado?

No hay tal poética. No, al menos, previa, o concomitante, al acto mismo de la escritura. Es decir, claro que habrá una poética, entendida esta como conjunto de reglas aplicables a un determinado género; lo que niego es la existencia de una poética personal anterior al proceso de creación, que lo rijan, defina y parcele, que surja como la elección consciente de un individuo experto en las reglas sobre las que se sostiene su oficio, o su disciplina, las cuales selecciona buscando su conformidad con los temas a tratar, o su particular sensibilidad artística, buscando provocar un determinado efecto en el lector.

En todo caso hacemos medicina forense, examinamos hasta el más mínimo detalle el cuerpo del muerto, en este caso el texto resultante de la aplicación de una mezcla no bien determinada de talento y oficio que resulta inseparable, a su vez, de los rasgos característicos de su autor, y al que en ocasiones dotamos de una racionalidad superior que establece causalidades donde solo hubo una toma de decisiones caótica y fuertemente intervenida por el azar.

Curiosamente, son los escritores los primeros que dudan de la existencia de una poética propia, de un modo íntimo y personal de escribir historias con capacidad para convertirse en método. La prueba manifiesta de que esto es así nos la aportan ellos mismos cuando esquivan la cuestión o, por el contrario, cuando la emplean para desarrollar ficciones que, aunque ingeniosas, no terminan de resolverla. De ahí que recurran, en muchas ocasiones —cuando las editoriales les solicitan esta apertura y esta transparencia, conocedoras del interés que esta materia levanta entre lectores y, sobre todo, jóvenes aspirantes—, a ensayos más bien académicos, o a crear decálogos

recurrentes sobre aspectos fundamentalmente técnicos, a dar consejos en forma epistolar o a divagar en diarios y memorias sin ser capaces nunca de ordenar su presunta poética y dar respuesta a la pregunta nuclear: «¿cómo lo hace?»

En una declaración de rotunda y absoluta honestidad, el escritor mexicano Sergio Pitol nos describe en las siguientes palabras lo problemático que le resultaba tener que dar conferencias sobre su poética. «¿Qué podría decir yo al respecto? A lo más que podría llegar, me decía, sería a esbozar un bosquejo de *ars combinatoria*, o sea a enumerar alguno de los temas y circunstancias que de una manera u otra han individualizado mi escritura» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.307). Otros, con más tablas y también más caché, lo resolvían de manera más contundente: «los mandamientos de mi estética se resumen en dos: todas las anteriores normas no son obligatorias y el tiempo se encargará de abolirlas» (Televisión Pública, 1976). Es el caso de Borges, en entrevista para Televisión Española, un contexto que también explica la brevedad y concisión de una respuesta que podría haber sido más elaborada.

«Si hay algún truco en el acto de escribir relatos cortos, y estoy convencido de que lo hay, nadie ha sido capaz de reducirlo a una receta susceptible de ser transmitida» (Belmonte et al., 2020, p.762), concluía John Steinbeck en entrevista para *The Paris Review*. Lo hacía después de haber confesado que, en un intercambio epistolar con Edith Ronald Mirieles, pionera, por cierto, en la enseñanza de la escritura creativa, esta lo había desanimado ante su insistencia para que compartiera con él su fórmula secreta. Llegó a la conclusión de que para escribir un buen relato breve había que escribir un buen relato breve (Belmonte et al., 2020, p.761). Una conclusión similar había alcanzado años antes Edward Morgan Forster quien, preguntado sobre el grado de conciencia en torno a su habilidad técnica, respondió lo siguiente: «me lo preguntan una y otra vez, y siempre insisto en que olvidan que uno apenas es consciente de esas cosas, normalmente avanza a trompicones. Creen que sabemos más de lo que sabemos» (Belmonte et al., 2020, p.17). En fin, la habitual sobrevaloración de los méritos del creador.

En muchos casos, las aportaciones de los grandes escritores se parecen mucho a una lista desordenada de las dificultades que se encuentran. Es decir, si bien no son capaces de discernir y explicar cómo lo hacen sí son conscientes, en cambio, de las

trabas que se encuentran en el camino y que no dudan en señalar. «Ya he dicho que todos los textos tienen una vida propia, independiente del autor. El poema no es una expresión del poeta, sino de la poesía» (Belmonte et al., 2020, p. 1777), sostiene Octavio Paz, subrayando el pequeño margen de actuación que le queda al artista. Por su parte, Margaret Atwood nos advierte alrededor de las herramientas: «a todos los escritores les sorprenden las limitaciones del lenguaje. Por lo menos a todos los escritores serios» (Belmonte et al., 2020, p.1708), qué oportuno el matiz.

A George Steiner, en su faceta de crítico, que, en su caso, era inseparable de su trabajo como ensayista, le fascinaba lo que él llamaba «la invención de la melodía», algo que calificó como misterio irresoluble para intentar explicar que el trabajo del escritor es, simplemente, aproximarse a este sin ni siquiera aspirar a comprenderlo (Belmonte et al., 2020, p.2047). Siguiendo con la metáfora musical, Julio Cortázar, especialmente en lo relativo a la literatura breve, también compartía esta visión y reflexionaba sobre el carácter no consciente del acto creativo comparándolo con el del jazz. «A un músico de jazz no le preguntas, ¿qué vas a tocar? Porque se reirá de ti. Tiene un tema, una serie de acordes que ha de respetar y entonces coge la trompeta o el saxo y empieza. No se trata de ninguna idea. Lo que hace es interpretar una serie de pulsaciones internas distintas» (Belmonte et al., 2020, p.1513). Y a similares conclusiones llegó un joven Mario Vargas Llosa quien, en 1990, entrevistado por Susannah Hunnewell y Ricardo Augusto Setti, confesó lo siguiente: «nunca he tenido la sensación de que yo haya decidido de un modo racional y calculado escribir una historia determinada. [...] Por eso hablo tan a menudo de la importancia de los elementos puramente irracionales en la creación literaria» (Belmonte et al., 2020, p.1680).

Son muchos los escritores que dan consejos alrededor de esta visión de la escritura; son muchos los que abogan por escapar de una racionalización excesiva de los textos y maestros a los que han leído, por separarse de escuelas o ideales de pensamiento, teorías o patrones que podrían esclerotizar su escritura. Tal y como apunta Christopher Vogler en su obra *El viaje del escritor* (1992), estos autores defienden que «en el interior de cada artista existe un lugar sagrado donde todas las reglas se disipan o se olvidan deliberadamente, donde nada importa salvo las

decisiones instintivas que nacen del corazón y el alma del artista» (Vogler, 2002, p.15). Sin embargo, a Vogler cabría decirle que la intuición también puede ser educada, que, probablemente, lo que haga GPT-3 sea aplicar algo que podríamos llamar intuición aprendida, tomando decisiones como otros lo hicieron antes, resolviendo problemas que no le resultaban novedosos en base a esta experiencia previamente procesada. Luego quizá ese corazón, y esa alma, del artista, no actúen al margen, sino en colaboración de esas normas. Aunque sobre esa síntesis, por ser desconocida, nadie pueda pronunciarse.

Otros escritores, como Norman Mailer, desconfiaban de los procesos de información y documentación. «A veces consulto alguna información. Pero siempre me deja insatisfecho y desconfío de la escritura que sale de la búsqueda de información. Siento que de alguna manera la ignorancia de uno forma parte de la creación» (Mailer, 2012, p.96). Se advierte aquí una renuncia que cabría relacionar con la propia pereza, una renuncia interesada a invertir horas en la parte menos creativa del oficio, lo que no siempre es del agrado de quien se considera, precisamente, un creador.

Sin embargo, las siguientes palabras de Ursula K. Le Guin vienen a desmontar esta hipótesis: no hay tal pereza o renuncia explícita, solo una realidad que también puede ser explicada con modestia:

Tal vez por eso preguntan a los novelistas: «¿de dónde saca sus ideas?» La única respuesta honesta, desde luego, es: «Me la invento», pero esa no es la respuesta que esperan oír. Quieren fuentes concretas. Según mi experiencia, la mayoría de los lectores exageran enormemente la subordinación de la ficción y a la investigación y la experiencia directa. Dan por supuesto que los personajes de un relato están «calcados» de algún conocido del autor, «basados» en una persona específica utilizada como «material», y creen que un relato o una novela van necesariamente precedidos de una investigación (Le Guin, 2018, p.186).

Lo que sí está claro es que, en torno a la poética de numerosos escritores, de manera auténtica o impostada, se cierne un velo de ignorancia o ambigüedad que nos

impide saber qué es lo que verdaderamente sucede, cuáles son las claves de su creación. «Detrás de un libro hay siempre algo con lo que la novela no parece tener relación alguna, algo invisible para el lector que, en el momento inicial, ayuda a liberar el impulso creativo del autor» (Belmonte et al., 2020, p.1466). Con estas palabras, Philip Roth se refiere al hecho de que determinadas atmósferas, atmósferas que van más allá de los determinantes sociológicos a los que nos hemos venido refiriendo, desencadenan el proceso siendo, al mismo tiempo, muy difíciles de cuantificar o vislumbrar a priori.

José Elgarresta reconoce que solo es capaz de comprender la propia obra literaria una vez terminada. Este será el momento en el que pueda analizar si funciona y si «experimentamos la sensación de que lo que en él se dice tenía que ocurrir necesariamente y, precisamente, de la manera en que se dice» (Percival, 1997, p.234). Patricia Highsmith también admite que el proceso de creación es un proceso siempre en marcha, que se alimenta a sí mismo y que, por lo tanto, no alcanza a ser tan planificado como lo pueden ser otros ejercicios artísticos: «ya he hablado de la necesidad de ver un libro tan claramente como vemos una fotografía, pero yo casi nunca soy capaz de ver así todo el argumento. Veo mis personajes, y el marco, el ambiente, y lo que sucede en el primer tercio o cuarta parte del libro, por ejemplo, y generalmente en la última cuarta parte, pero suele haber un espacio borroso al final de estas tres cuartas partes, una niebla que no consigo disipar hasta que llego allí» (Highsmith, 2003, p.67).

Finalizo este epígrafe como lo inicié: descartando la existencia de una poética personal, propia de cada autor, que pueda explicar los procesos de escritura creativa, por más que Edgar Allan Poe haya hecho disecciones muy detalladas de sus poemas y numerosos escritores nos hayan deleitado con ensayos muy divertidos de leer. En el exceso de detalle o en la necesaria ambigüedad de estos intentos, por diferentes razones, se delata un proceso de racionalización a posteriori que no alcanza a explicar lo que verdaderamente sucede en el momento mágico de la creación —¿por qué se toman unas decisiones y no otras?—.

Ello no invalida, en cambio, que dicho proceso exista y que una máquina pueda determinar de qué se trata a través de un estudio de base empírica sobre todos los

procesos, pero creemos estar capacitados para declarar que los resultados no conformarán, en caso alguno, una ciencia, pues esta se basaría, en el mejor de los supuestos, en una casuística, en un estudio «clínico» de todos ellos, atendiendo a sus peculiaridades y ofreciendo un diagnóstico individualizado.

Ahora bien, si la suma de la tradición, las normas escritas y no escritas del oficio, las influencias y las circunstancias no son capaces de alcanzar el estatus de ley general, sí es evidente, en cambio, que el compendio de todas ellas termina desembocando en la síntesis de elementos propios y externos en el interior de la mente del creador, lo que finalmente se concretará en la creación de significados y en la traducción del pensamiento de este, es decir, en su obra escrita.

La principal incógnita, de cara al futuro, es si las máquinas, con su mayor capacidad de acceso, almacenamiento y procesamiento de la información serán capaces de sintetizar todas las normas implícitas en la escritura de los grandes maestros y establecer, ellas sí, leyes generales. Leyes, eso sí, que solo ellas podrán aplicar asépticamente, al margen de las biografías literarias y sentimentales de los autores, así como sus características y talentos únicos que son, precisamente, el ruido que contamina los esfuerzos de GPT-3 pudiendo llegar a arruinarlos en términos teóricos, aunque luego el modelo alcanzado, por la vía de su comunicación masiva, se convierta en estándar o canónico.

No nos queda otra que avanzar, por lo tanto, aunque sea motivo de un apartado posterior, que será difícil establecer una rama de enseñanza a partir de estas poéticas tan ambiguas, endebles o ajenas al proceso de escritura en sí. Cualquier consenso en esta materia procederá, en todo caso, de los exégetas, de los críticos y sobre todo de los fanáticos que legan teorías que van mucho más allá de la obra y de su autor, que condicionan su recepción y las claves de su lectura, pero que no deben informar, en ningún caso, de la existencia de un arte de crear historias unívoco y universal, pues la creación es, en la mayor parte de las ocasiones, más un hallazgo inesperado que el destino de una ruta previamente planificada.

6.1.2. El género, la época y las corrientes como fronteras intraspasables

Aunque hayamos empezado el capítulo negando la existencia de verdaderas poéticas, en el sentido de que los autores son incapaces de rescatar las claves esenciales del proceso creativo sin recurrir a la elaboración de ficciones más o menos detalladas sobre el mismo, no podemos negar que la crítica y la academia han desarrollado una teoría de la literatura que es, al mismo tiempo, deductiva e inductiva, que, como sucede con el análisis de los grandes números, analiza y graba en piedra sus conclusiones. El problema, nuevamente, es que esta teoría se ha elaborado sobre un material caótico y azaroso creado, como veíamos anteriormente, a tientas y sin todas esas presunciones que se le añadieron con posterioridad.

Asimismo, esta teoría fija el marco de la discusión. Si alguien pretende criticarla o desmontarla tendría que hacerlo empleando sus propios términos. Es decir, el principal mérito de la teoría literaria es el de haberse erigido institución y, como es lógico, su principal objetivo será la supervivencia. De esta posición privilegiada parte su misión evangelizadora —esta no deja de ser otro objeto que suplanta a Dios en esta era de la religiosidad laica—, que se concretará en tratados, principal material de los críticos y, de manera derivada, también de los escritores, al ser conscientes de que se les juzgará por su capacidad para adecuarse a estos parámetros.

Es decir, es indudable, existe una teoría de la literatura que, abandonando la tarea creativa, se ha centrado, al igual que GPT-3, en la lectura de las obras y, más aún, en la lectura de las interpretaciones hechas a esas obras. El tema es que la crítica filológica vuelve a moverse en la periferia, utiliza el método de la deconstrucción y, además, aun aceptando todas estas limitaciones que se unen a las propias del lenguaje, no ha podido separar determinadas divisiones conceptuales o convencionales, esto es, no parece que los consensos traspasen las fronteras de los géneros, las épocas y las corrientes literarias con sus particulares préstamos y deudas.

«Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte» (Aguilera Garramuño

& Burgos, 2004, p.239). En esta ambiciosa afirmación de Julio Cortázar, sin embargo, además de la introducción del adverbio de duda «tal vez», se encuentra también una circunscripción explícita al género del cuento, de la prosa breve, y también otra implícita, o quizá ignorada hasta por el propio autor argentino, al cuento latinoamericano y su herencia estadounidense, de la que se alimentó a lo largo del pasado siglo XX. Quedan fuera de la afirmación todas las tradiciones cuentísticas a las que Cortázar no pudo acceder por desconocer el idioma o porque su transmisión fuera únicamente oral, tradiciones que quedan aplastadas bajo las leyes de los grandes números y también por la arrogancia del hombre blanco occidental.

En fin, no es nuestro interés revelar lo obvio, lo limitado de nuestra capacidad. No somos GPT-3 —no podemos acceder a millones de obras en millares de idiomas distintos— y nos bastaría con aceptar que existen unos consensos de escritura aplicables a nuestro contexto cultural y a la época en que nos ha tocado vivir. Este sería el grado de universalidad que nos permitiría establecer en torno a ella un *corpus* de conocimiento suficientemente sólido como para ser enseñado con ciertas garantías de rigor y honestidad. Y, sin embargo, tampoco esto parece claro.

Coincidimos en la necesidad que tiene todo escritor de que sus gustos y sensibilidades, su libre aplicación de las reglas, varíe a lo largo de su trayectoria. Ello para disgusto de la crítica —a la que le gusta establecer linealidad y causalidad sobre todo lo que sucede— y, más aún, de los lectores, que muchas veces echan de menos la versión que les gustó, la cual, curiosamente, coincide muchas ocasiones con el mejor momento de sus vidas (cuando fueron jóvenes o estaban enamorados). Coincidimos, por tanto, con las siguientes palabras de Gabriel Jiménez Emán, escritor venezolano: «puede haber un arte narrativo para cada momento de escritura en el trayecto de un escritor, esta no tiene por qué ser algo fijo, inmóvil, tal como lo tratan los textos de retórica o preceptiva» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.285). Es más, Anthony Burgess nos alerta de que el mismo escritor se transforma durante el propio proceso de escritura, y duda de que una sola obra, una sola obra, perdonen la repetición, pueda ser escrita, digamos, bajo un mismo paradigma «técnico»: «la cuestión es si el escritor puede seguir siendo la misma persona, con las mismas metas y la misma estrategia técnica, durante un período largo de tiempo. Ulises, por el hecho

de ser una obra innovadora, tendió a volverse más innovadora a medida que se escribía, y eso provocó una especie de falta de unidad en la novela» (Belmonte et al., 2020, p.834).

Y no podemos obviar tampoco en el modo en el que los hábitos y condiciones de la lectura afectan a la escritura como polo opuesto de la comunicación que se establece entre el emisor y el receptor del mensaje. ¿Por qué, si no, vino Italo Calvino a fijar los rasgos de la literatura del tercer milenio en «levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad» como señala el propio Jiménez Emán (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.289)? Pues porque ha hecho un rápido análisis sociológico e, incluso, se ha anticipado a la última revolución tecnológica, la de internet y el hipertexto, de ahí que incluyera la «multiplicidad», aunque este sustantivo pudiera incluir, también, la necesidad de una pluralidad de voces en un entorno en el que cada vez más colectivos reclaman su cuota de protagonismo dentro de la escena cultural y en el que, cada vez más, se escribe decididamente para ellos y para dar voz a sus reivindicaciones.

Relacionado también con los códigos de lectura de cada momento, pero también con una discusión de carácter más ontológico, nos encontramos con el gran debate en torno a la trama. Milan Kundera resume la trayectoria de esta circunstancia en la siguiente respuesta para *The Paris Review*: «en el género de la novela, nada ha resultado nunca tan sospechoso, ridículo, anticuado, trillado y de mal gusto como la trama y sus exageraciones propias de la farsa. Desde Flaubert, los novelistas han intentado deshacerse de los artificios de la trama, y la novela se ha acabado convirtiendo en un artefacto más anodino que la más anodina de las vidas» (Belmonte et al., 2020, p.1429). Clasicismo, modernismo, vanguardias, posmodernismo. Las mismas posturas reinterpretan la cuestión y añaden nuevos matices sin ser capaces de separarse de sus postulados, sin ninguna intención de alcanzar puntos de acuerdo. «Por supuesto, lo fantástico experimenta metamorfosis, cambia. La noción de lo fantástico que teníamos en la época de las novelas góticas, por ejemplo, no tiene nada que ver con la que tenemos hoy en día» (Belmonte et al., 2020, p.1507), dice Cortázar concluyendo prácticamente lo mismo: lo voluble de los consensos, sus adscripción en

todo caso genérica, temporal y también espacial. Derek Walcott nos recuerda que «Joyce afirmaba que quería escribir para los suyos» (Belmonte et al., 2020, p.1535).

Y esto, aunque no impida derivar lo universal de lo particular, sí que pone en contexto la procedencia y la naturaleza misma de los consensos emanados de la institución literaria, de su propia teoría, la cual se va a ver radicalmente limitada por su posición marginal respecto a la obra, por su arbitrariedad en los procesos de selección de escritos y en la elaboración de gustos, por la discrecionalidad con la que se fijan categorías para facilitar el estudio y que, sin embargo, son solo otro obstáculo a sortear para alcanzar esa universalidad de los consensos que nos permitiría hablar de un corpus teórico sólido y coherente, tan sólido y coherente como para comprometer, en su nombre, algo tan grande como la libertad artística de los creadores.

6.1.3. La celda del escritor: las teorías y sus propias particularidades

Un libro que no sea copia de otros libros tiene su construcción propia; y lo que él, por ser un viejo imitador, llama faltas, yo lo llamo características.

(D.H. Lawrence)⁵⁹

Más allá del peso específico de las teorías, de lo que no puede escapar un autor es de sí mismo. Con independencia de su visión general de la vida, o de la más concreta en torno al oficio o arte de escribir, su biografía y sus capacidades van a estar inevitablemente presentes durante el acto de creación, lo que, en principio, garantizaría también su originalidad e imposibilidad de réplica. Coincidimos una vez más con el autor de *La naranja mecánica*, Anthony Burgess, cuando afirma que «no es posible usar las técnicas de Joyce sin ser Joyce. Técnica y material son una misma cosa. No es posible componer como Beethoven sin componer Beethoven, y para eso hay que ser Beethoven» (Belmonte et al., 2020, p.850).

⁵⁹ En (Sabato, 2002, p.161).

En favor de esta libertad se han proclamado muchos autores, como es lógico, pues esta es la que garantiza que su oficio no sea como el de todos los demás, que su arte no quede reducido a la reproducción sistemática de un conjunto de técnicas. De ahí que debamos valorar con cierta distancia, aunque estemos esencialmente de acuerdo, afirmaciones como la de Iris Murdoch: «el buen arte es obra de una imaginación libre, sin cortapisas ni corrupción. Y el arte malo, por su parte, es la obra perezosa y desordenada de una fantasía esclavizada» (Belmonte et al., 2020, p.1665). Tom Wolfe, en un relato, nuevamente a posteriori, sobre la elaboración de su icónica obra *La hoguera de las vanidades* (1987), plantea los desafíos que supone la presencia de este *corpus* teórico, el conocimiento de las técnicas y el modo en el que interfiere en la creación: «Justo antes de empezar a escribir *La hoguera de las vanidades* sentí que no era tan libre, ni en lo relativo a la técnica ni en lo que se refiere al estilo. [...] De pronto recordé todas las reglas que me habían enseñado en la universidad sobre cómo escribir ficción: la doctrina del punto de vista de Henry James, las ideas de Virginia Woolf sobre la intensidad psicológica de los personajes... De repente todo eran leyes. [...] Finalmente comencé a apreciar la enorme flexibilidad de la ficción, pero me llevó algún tiempo» (Belmonte et al., 2020, p.1727).

En esta misma línea de advertencia sobre su uso descontrolado, y poniendo todo el foco en el creador, quien podrá hacer un uso más o menos virtuoso de su conocimiento de las técnicas, se sitúa también Jorge Luis Borges: «las teorías pueden ser admirables estímulos, pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.66). Esto dependerá fundamentalmente del germen de la fantasía o invención, seguramente anterior al conocimiento de las técnicas y, por supuesto, a la decisión consciente de su elaboración. Parece ser, por lo tanto, que la concepción es un hito de genuina libertad, pues los materiales emergen como un magma cuya energía contenida, transformada en movimiento, no puede detenerse: «yo diría que concebí todos mis libros cuando tenía veinte años, aunque luego tardara treinta o cuarenta años en escribirlos. El almacenamiento emocional tiene lugar a una edad muy temprana» (Belmonte et al., 2020, p.1591), defendía Marguerite Yourcenar.

Sin embargo, frente a esta libertad que se plasma de manera natural y sin cortapisas a la hora de engendrar las historias, el peso de la tradición y las influencias aspirará a manifestarse durante los procesos de construcción de estas sugiriéndonos, aunque ya lo hemos descartado, que hay una manera natural de contar las historias que los clásicos ya descubrieron y que los nuevos autores deberían respetar en su esencia. Esta tradición, lejos de garantizar la calidad de las obras futuras, es tan firme que lo que hace es perpetuar clichés, lugares comunes, lo que hace que las obras pierden el interés relacionado con la originalidad y la fuerza propia de lo que es nuevo. «Ahora mismo lo que creo —y no sé si es verdad o no— es que, si describes emociones, o si el héroe describe sus emociones, como pasa por ejemplo en Dostoievski, en Melville o en otros grandes autores, el peligro de caer en lo convencional es muy grande. Fue Goethe quien nos explicó cómo nos sentimos cuando nos enamoramos de una chica: hay formas establecidas de describir esas emociones» (Belmonte et al., 2020, p.1635).

Esta genial reflexión del autor suizo Max Frisch nos emplaza ante el riesgo de que la humanidad —al menos la parte de la humanidad que comparte una cultura literaria homogénea y común— pueda estar dedicándose a revestir de formas diferentes unos mismos sentimientos que ya quedaron fosilizados cuando alguien los expresó, de manera seguramente sublime, por primera vez. Alfredo Conde, escritor gallego, también subraya los peligros de esta uniformización, pero señala que su intento es inevitablemente estéril apelando, una vez más, al carácter misterioso de la narración: «aun en el caso del puñetero narrador omnisciente, ese que tanto le gusta mencionar a los críticos vagonetas, es distinto en cada novela y por ello no tan confundible con el autor como los críticos suponen. Si eso fuese así, la voz interior, la voz que lee, sería siempre la misma y ese narrador omnisciente sería idéntico en todos los escritores, al menos en los que pasan por los talleres o por las escuelas en las que “enseñan” a escribir novelas» (Roma, 2003, p.24).

Igualmente, aunque se niegue esta univocidad, Toni Morrison ironiza sobre el asunto de la crítica mostrando una suerte de envidia hacia la época en la que William Shakespeare desarrolló su trabajo, precisamente por la inexistencia de críticos: «creo que la razón de que todo el mundo lo siga pasando bien con Shakespeare es que no tenía críticos literarios. Estaba haciendo lo suyo, sin más» (Belmonte et al., 2020, p.1867). Elvira Orphée por su parte, se muestra igualmente escéptica con la presencia

de reglas que pretenden determinar qué es «buena literatura»: «no es lo indicado sentar reglas que quieran imponerse de antemano a la literatura. Se corre el riesgo de llamar bárbaro a Shakespeare por no respetar las unidades que fijó Aristóteles para el teatro, partiendo de la dramaturgia griega. Los puntos de partida del arte son muy diferentes: el mundo exterior, el interior, ambos combinados, el metafísico, el intelectual, el humanitario, el irónico. ¿Cuál de estos enfoques es más digno de terminar en buena literatura?» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.314).

Este riesgo de reproducción infinita y no consciente de convenciones se acrecienta cuando el escritor es también un crítico, o un académico, como era el caso de Renato Prada, escritor boliviano ya fallecido, quien afirmaba ser capaz de distinguir ambas cuestiones: «en mi vida intelectual nunca se me ha ocurrido guiarme por una teoría, ni someter al análisis y a la interpretación ninguno de mis relatos, como hago con los creados por otros autores» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.262). Estas palabras, viniendo de un crítico y profesor, quizá nos alerten de cuál es la finalidad última de las teorías y a quiénes van dirigidas. Tal vez solo intenten comprender lo sucedido sin ánimo de generar doctrina o preceptos a seguir por los continuadores, algo que, seguro, no estaba en la mente de los artistas, por mucho que pudieran tener un íntimo deseo de perdurar en el tiempo, en la memoria colectiva de los lectores o como una parte más de la historia cultural de sus pueblos.

Así pues, no parece que exista un verdadero problema en torno a la crítica. La mayor parte de los autores niegan estar sometidos al peso de las normas retóricas o preceptivas que estos entronizan. La mayoría defiende también la originalidad de sus esfuerzos, lo irracional de las fases más creativas de la escritura, aunque entre los poetas abundan quienes rinden pleitesía al lenguaje como primero y último de los límites. Así nos lo explica el genial Octavio Paz: «la idea de libertad condicional entraña la noción de responsabilidad personal. Cada uno de nosotros, literalmente, crea o destruye su propia libertad, que siempre es precaria. Y eso otorga al título su significado poético o estético: el poema, la libertad descansa sobre un orden, el lenguaje» (Belmonte et al., 2020, p.1763).

Cosa aparte serán los límites que el autor se autoadministre en su relación con el público o la fama, pues es evidente que la publicación supone una inmediata cesión

de libertad, no solo de derechos. Su principal dificultad residirá, a partir de entonces, en escapar de la persona que fue. Los ideales de estilo que se autoimponen los escritores son, muchas veces, más rígidos que los que fijan los cánones o que los que, inadvertidamente, adquirió espontáneamente por la vía de las lecturas o experiencias. En cualquier caso, en la medida en que la escritura es también un acto de comunicación, conviene no saltarse, ahora sí, las normas básicas en torno a la credulidad y la verosimilitud, tal y como comentábamos en el capítulo quinto. Es más, es posible que todas las reglas que de verdad están presentes en el acto de escritura procedan de esta concepción, de este diálogo con el espectador, mucho menos libre que el que se establece con la obra, la tradición o las influencias.

Con independencia de lo anterior, los principales barrotes a los que tendrá que hacer frente un escritor a lo largo de su carrera no procederán tanto del seguimiento de unas normas o doctrina como de sus propias limitaciones: su capacidad para establecer relaciones, inventar nuevos símbolos, adoptar nuevos puntos de vista o reelaborar el lenguaje, su lenguaje, el mismo desde el que accede al mundo para transformarlo. Toda esta síntesis se produce, y se provoca, dentro de la mente del escritor, sin que la ciencia haya podido desvelar sus procedimientos, pero, en cualquier caso, insistimos, siempre de un modo supeditado al lenguaje. Todo ello parece implicar un proceso, un camino a seguir, no tanto a través del trasvase de normas como de la disciplina de uno mismo, que partirá de un mayor control y evolucionará hacia una mayor libertad. Concluimos con Octavio Paz, mucho más elocuente que nosotros en este intento de explicación: «Yo también tengo una “zona” a la que aspiro a entrar. Otra cosa es que la encuentre. En mi caso es un estado de escritura automática. Lo paradójico es que esa zona se encuentra en el centro de la conciencia del escritor. Al menos de este. En primer lugar, uno busca disciplina y control. Se trata de ejercitar tu voluntad para moldear el lenguaje y el mundo a tu manera, de controlar la corriente de impulsos, imágenes, palabras, caras e ideas. Pero hay un lugar más elevado, una aspiración secreta» (Belmonte et al., 2020, p.1806).

6.1.4. Silencio... Se escribe. La escritura en relación con el resto de artes

«Ser escritor es totalmente diferente. Puede que la sociedad te pague por lo que produzcas, pero las leyes del mercado no son las leyes de la academia de la música: no existe un consenso, apoyado en un punto de vista común acerca de la tradición, sobre qué es lo bueno» (Josipovici & Vitier, 2002, p.15). Gabriel Josipovici lo tiene claro, la ausencia de consensos separa la escritura creativa del resto de las bellas artes en virtud de la diferente calidad de los consensos, aunque no deje de ser cierto que, especialmente la pintura, estas también han pasado por procesos de transformación, superación y renovación de paradigmas y, por lo tanto, una quiebra de todo aquello que era sólido, parafraseando el título del ensayo de Antonio Muñoz Molina.

También hay puntos de encuentro. Es más, sobre alguno ya hemos vertido tinta, especialmente al abordar la relación entre estilo y ritmo o tono y al preguntarnos también por el modo en el que intervienen, en la evaluación de la calidad literaria, normas procedentes del campo de la música como las de la armonía y el contrapunto. Toni Morrison, por su parte, una gran estudiosa del mundo del jazz, encuentra también similitudes entre este estilo musical y el quehacer diario del escritor, no tanto en lo referente a los ritmos, o la improvisación, como en el ejercicio de contención que ambos suponen. «Con *Jazz* quise emular lo que transmite un músico: hay más pero no te lo va a dar. Es un ejercicio de contención, una forma de refrenarse: no es que no haya nada más o que una lo haya agotado todo, sino precisamente que la abundancia es tal que es posible empezar de nuevo. La sensación de saber cuándo parar es algo que se aprende, y no la tuve siempre» (Belmonte et al., 2020, p.1858).

El mismo Ernest Hemingway quiso poner en valor los elementos comunes a todas las artes citando, entre sus influencias, pintores y compositores musicales⁶⁰. En entrevista para *The Paris Review* quiso explicar el porqué: «si he empezado a incluir pintores en esa lista [se refiere en la lista de escritores que lo influyeron] es porque aprendo tanto de ellos sobre el arte de escribir como de los escritores. En cuanto a los compositores, yo diría que es obvio lo que uno aprende del estudio de la armonía y el contrapunto» (Belmonte et al., 2020, p.172).

⁶⁰ Ver página 105.

Derek Walcott, sin embargo, señala alguna de las diferencias fundamentales, la fisicidad de las otras artes en comparación con la naturaleza más intelectual y espiritual de la escritura —aunque sea pregunta habitual en todo encuentro con escritores saber si escriben a máquina o en un procesador de textos—, pues el tecleo, o el trazo del bolígrafo, nunca van a poder compararse con la pulsación de una guitarra o el paso del pincel por el lienzo. De hecho, analizando su propia experiencia como pintor, él se percató de que determinados instintos que favorecían su escritura, como la anticipación o el espíritu crítico, interferían en el acto de pintar, un acto, por definición, mucho más libre y espontáneo (Belmonte et al., 2020, p.1531).

Más importante sería poder discernir si hay una forma de trasladar a la escritura el estudio que los artistas plásticos hacen de las obras de otros autores para su implementación dentro de su *ars pictórica*. Son conocidos los ejercicios de estilo que consisten en escribir «a lo» un escritor concreto, imitando de un modo plenamente consciente el sello personal de su prosa. Vargas Llosa, por ejemplo, lo intentó con William Faulkner. «Faulkner fue el primer novelista al que leí con bolígrafo y papel en la mano, porque su técnica me impresionó. Fue el primer novelista cuya obra traté de reconstruir procurando rastrear, por ejemplo, la organización del tiempo, la intersección de tiempo y espacio, los saltos en el relato y su capacidad para contar una historia desde distintos puntos de vista con el objetivo de crear cierta ambigüedad y dotarla de mayor profundidad» (Belmonte et al., 2020, p.1675). Seguramente, el escritor peruano desconocía lo que opinaba su maestro en la distancia a propósito de un ejercicio como aquel: «es mejor que un novelista se dedique a la cirugía o a construir casas si lo que le interesa es la técnica. No hay una forma mecánica de escribir. No hay atajos. Solo puedes aprender a partir de los propios errores» (Roma, 2003, p.178).

Donde el paralelismo parece rotundo es a la hora de hablar de la herramienta común a todas las artes: el lenguaje. El lenguaje con sus distintos apellidos y, por supuesto, con la necesaria salvedad de que en el caso de la escritura este lenguaje no es más que la versión depurada y mejorada del que se emplea para una comunicación efectiva y funcional, mientras que el de la pintura, la escultura o la música es un lenguaje específico y especializado y sobre el que —precisamente por esta especificidad y la mayor evidencia sobre su convencionalismo— existen más férreos consensos a la hora de su uso. Sin embargo, que el habla sea un elemento común a

todos los humanos no invalida la necesidad de entrenamiento para poder hacer un uso artístico o virtuoso de este, tal y como le explica Gustav Flaubert a George Sand en el siguiente pasaje: «a un artista plástico —incluso a uno conceptual—, a un cineasta, a un bailarín, a un músico, solemos exigirle conocimiento y dominio del medio con que trabaja; no veo por qué con la gente que escribe no haya que hacer lo mismo. Parece existir la presuposición de que, a diferencia del lenguaje de otras artes, quien escribe aplica una aptitud innata, común, compartida por todos: todos, en efecto, o casi todos, hablamos. Pero casi todos también tenemos brazos y piernas y no nos creemos ni traumatólogos ni cirujanos» (Flaubert & Julibert, 2010, p.269).

John Irving señala la importancia del lenguaje en el oficio del escritor quitándose, *sensu contrario*, al oficio de guionista, a quien compara con un carpintero por no tener el control del ritmo y el tono de la narración. «¿Qué controla, si no hay nada más que controlar en literatura?» (Belmonte et al., 2020, p.1572). Probablemente, el lenguaje y su manejo, en ausencia de esta aptitud, es lo que impediría que un artista de cualquier otra rama pudiera dedicarse a la literatura (como algunos hacen) de forma excelente. «De igual manera que uno no puede desarrollar su inteligencia matemática, por alto que sea su cociente intelectual, sin aprender a sumar y restar o el lenguaje de las ecuaciones, tampoco puede ingresar en esa corriente particular de conocimiento del mundo y la existencia que es la literatura, por mucho talento artístico que tenga, sin aprender el lenguaje que viene transmitiéndose y siendo utilizado por los escritores de todos los tiempos» (Roma, 2003, p.113).

Pepa Roma pone de manifiesto la importancia del lenguaje como vehículo y traductor del pensamiento y, a continuación, destacará las particularidades de este lenguaje que separa a los verdaderos escritores de quienes no lo son. «Es un lenguaje hecho de palabras, lo que lo hace muy parecido al lenguaje ordinario que utiliza la gente para referirse a las cosas que podemos ver y tocar, al periodismo, a la televisión. Pero no solo. Porque es un lenguaje en el que aquello que se nombra sirve principalmente para evocar lo que no se nombra; es un lenguaje en el que las imágenes, sonidos y ritmo tienen como objetivo extraer y comunicar significados que van más allá de aquello que denotan las palabras» (Roma, 2003, p.114). Esto es, el poder connotativo y performativo del lenguaje, una capacidad que deben ejercitar y explotar los escritores para sobrepasar los límites del lenguaje cotidiano, el lenguaje puro de las cosas.

Esto es lo mismo que le sucede al resto de las artes plásticas, pues, incluso para ojos y oídos no expertos, resulta relativamente sencillo distinguir entre un ejercicio de estilo y una auténtica obra de arte, precisamente allí donde los lenguajes musical y pictórico adquieren una nueva condición y empiezan a planear sobre sus propias obras. Es más, Jean Cocteau no se queda en la pura analogía, sino que señala la mayor dificultad que implica trabajar con el lenguaje literario. «Yo escribo con aparente simplicidad, pero el lenguaje —no el contenido— es en realidad el resultado de un sesudo cálculo matemático. Con ello me refiero al trabajo de perfeccionamiento formal del texto, pues, lamentablemente, nuestros vehículos de comunicación escrita son convenciones sujetas a determinadas normas. Que Picasso cambie de sitio un ojo para darle vida a un retrato o crear un efecto de multivisión es una cosa, pero que yo cambie de sitio una palabra para devolverle parte de su frescura es otra muy distinta, y mucho más difícil» (Belmonte et al., 2020, p.445).

Ante la constatación práctica de esta dificultad, algunos autores, lejos de rendirse, propugnan un entrenamiento más o menos metódico y sistematizado. Ante los problemas que Bob Anderson, el dramaturgo, pasaba a la hora de materializar sus pensamientos por escrito, John Steinbeck le sugirió escribir poesía, aunque fuera para luego tirarla. «Porque la poesía es la matemática de la literatura, y está estrechamente vinculada a la música. Además, es la mejor terapia, porque a menudo consigue que salgan todos los problemas de golpe» (Belmonte et al., 2020, p.760). Joseph Brodsky, por su parte, señalaba que esta búsqueda de la perfección, de la plenitud en el uso del lenguaje, prácticamente constituye el sentido último de la literatura. «El significado absoluto existe y está en algún sitio, lo que pasa es que todavía no lo hemos encontrado» (Belmonte et al., 2020, p.1245). Esta lucha es también común al resto de artes, donde este proceso es igualmente árido y agotador. En este sentido, Derek Walcott señalaba que la presencia en casa de un pintor, amigo de la familia, le supuso, además del contacto con las técnicas, acceder a «un modelo de artista profesional», lo que implicaba conocer sus rutinas, su dedicación, la verdadera dimensión del oficio (Belmonte et al., 2020, p.1527).

Nosotros, crédulos aunque más cautos, firmes creyentes de que es en el lenguaje donde más debe trabajar de manera consciente un escritor —y donde más

margen tienen las academias, talleres y cursos de escritura creativa para ejercer su labor, aunque no sea lo habitual—, nos posicionamos en un terreno más neutral, un terreno parecido al que formula Walter Besant en una afirmación que, pareciendo contradictoria, refleja, sin embargo, la verdadera naturaleza del asunto al sostener «que la literatura es un arte que, como ellas (el resto de las bellas artes), es gobernado y dirigido por leyes generales; y que puede decirse que estas leyes se pueden establecer y enseñar con tanta precisión y exactitud como las leyes de la armonía, la perspectiva y la proporción» y también, al mismo tiempo, «que está tan alejada de las artes técnicas que ninguna ley o regla puede enseñarla a aquellos que no han sido dotados de los talentos naturales y necesarios» (Besant et al., 2006, p.17). Esta parece ser, pues, la proporción, que no es otra que la de las otras artes plásticas, dando por buena la analogía sin invalidar la presencia de todos los matices que aquí han sido mencionados.

6.1.5. A pesar de todo lo dicho, ¡claro que hay consensos!

Quizá sea cosa de mi relativismo, que intento aplicar a todas las parcelas de la vida, a mi escepticismo respecto a la verdad y, por supuesto, a las subverdades, sean pos o pre, pero temo la existencia de los consensos en ámbitos donde no sean necesarios para regular la convivencia en los aspectos más básicos, los que lindan con la vida. Evitar que las personas se maten, o que se arruinen por acudir de manera regular a los tribunales a dirimir disputas que no son capaces de resolver por la ausencia de un marco jurídico lógico y claro, es lo único (más cuestiones análogas) que puede justificar la aplicación de consensos en ámbitos no científicos, es decir, la mayoría.

No sé por qué, pero en mi mente estos consensos adquieren el aspecto de una fórmula matemática, o de un algoritmo, y de repente me parecen figuras especialmente sectarias y totalizadoras. Como los eslóganes que nos abruman hoy en día, desde posiciones excesivamente escoradas o delimitadas en el espectro ideológico, los consensos me aburren y me llevan a acordarme de todo lo que quedó fuera, en el margen. Muchas veces pienso que lo mejor de la novela no es solo lo que no se dice, sino también lo que ni siquiera se llegó a pensar.

Tiendo a solidarizarme con todos aquellos que se ven sometidos a lo que Harold Bloom bautizó como «la angustia de las influencias» (Bloom, 2012, p.21), de la que dice «cercena a los talentos más débiles, pero estimula el genio canónico». David Lodge avalaría esta postura al afirmar, al hilo del auge de la metaficción, que esta resurge como respuesta, precisamente, a este cercenamiento, a esta atmósfera creativa particularmente asfixiante combinada con lo que apuntábamos en el tercer epígrafe, la imposibilidad, cada vez mayor, de escapar de sus propios «yo autorales», exacerbados por esta nueva consideración del creador en este entorno posmoderno. «La metaficción no es un invento moderno, pero es algo que muchos escritores contemporáneos encuentran particularmente atractivo, abrumados como están por la conciencia de sus antecedentes literarios, oprimidos por el miedo a que, digan lo que digan, habrá sido dicho antes, y condenados por el clima de la cultura moderna a una aguda conciencia de quiénes son y qué hacen» (Lodge, 2015, p.287).

Pero seamos prácticos de una vez por todas y escojamos una posición que, sin renunciar a estos principios, nos permita hallar un hueco dentro de estas dos instituciones, universidad y literatura, cuya capacidad de supervivencia, en este mundo tremendamente líquido, merece nuestra más sincera admiración. Una de las principales cláusulas para la supervivencia es la estabilidad, la estabilidad que aportan las leyes y las convenciones, por lo que no podemos culpar a estas instituciones de ser conservadoras: lo son a sabiendas de que lo son.

Algunos consensos están tan enraizados que, de alguna manera, han llegado a determinar nuestra manera de captar y recibir los textos. Lo que en un momento pudo ser un hecho natural ya no lo es, ahora es un hecho cultural y tenemos que aceptarlo. Lógicamente, hay un intercambio recíproco entre los modos de escritura y los modos de lectura, pues unos provocan cambios en los otros y viceversa. Es más, los cambios en los segundos, dada la última revolución tecnológica y la transformación tan radical de nuestros modos de acceso a la información, están acelerando la irrupción de nuevas formas textuales, pero todavía es prematuro pensar que podrán terminar con la vigencia de determinadas reglas de oro que, como decía, están ancladas en el subconsciente colectivo de nuestro entorno geográfico como hechos culturales, convenciones generalmente asumidas e indiscutibles.

«Límites antropológicos» es el concepto que utilizó Milan Kundera para criticar la extensión de *El hombre sin atributos*, de Robert Musil (1568 páginas en su versión en castellano), e intentar fijar, sin pretenderlo, otro posible consenso vinculado, como veníamos apuntando, con la relación entre el escritor y el receptor de la obra: «hay ciertos límites antropológicos —proporciones humanas— que no deberían rebasarse, como los límites de la memoria. Cuando terminas de leer un libro, deberías estar todavía en disposición de recordar el principio. De lo contrario, la novela pierde su forma, su “claridad arquitectónica”, se vuelve turbia» (Belmonte et al., 2020, p.1418). Hay muchos más, como no querer transmitir un mensaje, evitar la pretenciosidad o la pedantería. Hay reglas también sobre la colocación de los elementos de la narración, sobre los arcos de los personajes o el concepto de clímax, todos ellos vinculados con la forma tradicional de contar y escuchar historias.

Es divertido comprobar cómo analizaba Herman Hesse este hecho, esta conciencia sobre el diálogo implícito que se produce entre autor y lector, en la prosa de Thomas Mann en un ensayo crítico de la época recogido en su correspondencia. «El escritor ingenuo, “puro”, no piensa en absoluto, según creo, en los lectores. El mal autor piensa en ellos, busca cómo gustarles, los adula. El intelectual desconfiado, como Thomas Mann, busca cómo mantener al lector a distancia ironizando sobre él, aparentando complacerle, brindándole facilidades y claves interpretativas» (Hesse et al., 2018, p.33). Este hecho parece apuntar a que, a pesar de todo, existe un amplio margen para el autor a la hora de establecer ese pacto con el lector basado, sí, en unos consensos que debe conocer pero que, una vez conocidos, puede optar por ignorar, matizar o seguir al pie de la letra.

No parece, por lo tanto, que tenga motivos Max Frisch para temer el hecho de lo rutinario o repetitivo de la escritura si esta tuviera que ser una repetición más o menos sistemática de modelos, pues, como hemos visto, puede no llegar a serlo. «En mi caso mi miedo es que, si trabajo durante mucho tiempo de la misma manera, dejaré de ser creativo, me volveré acomodaticio y mentalmente perezoso. Y eso me obliga a cambiar; me da miedo vivir sin estar vivo» (Belmonte et al., 2020, p.1643). Frente a este miedo, Margaret Atwood dio por bueno el tiempo empleado en lo que ella llama «aprender el oficio», lo que incluye, desde luego, conocer y practicar estos consensos:

«creo que he abierto la mirada, pero no me cabe duda de que eso es lo que les ocurre a todos los escritores. Primero uno debe aprender el oficio, cosa que puede llevar años. Eso te obliga a abordar temas más cercanos que puedas desarrollar cómodamente. Así se aprende» (Belmonte et al., 2020, p.1716).

Nuevamente, vamos a adoptar, como conclusión, una postura moderada, estratégicamente situada entre la solidez de las convenciones y la necesidad, extremadamente saludable, de quebrarlas. Filosóficamente, desde luego, estamos más cerca de quienes niegan la existencia de leyes, pero comprendemos el espíritu práctico de estas y el modo en que nos facilitan el establecimiento de pactos y acuerdos tácitos entre los distintos nodos de esa densa red que es la institución literaria. Pero por nosotros, la novela, la prosa, estaría sometida a muy pocos requisitos u obligaciones. «No habrá intensidad alguna, y por lo tanto no habrá valor, a menos que haya libertad para sentir y decir. El trazar una línea que debe seguirse, un tono que debe adoptarse, una forma que debe llenarse, es una limitación de esa libertad y una supresión, precisamente, de aquello que más excita nuestra curiosidad» (Besant et al., 2006, p.86), vino a decir Henry James para aclarar la que es también nuestra postura.

Y nos gustaría desprendernos, aunque no podemos, de la certeza de que al texto le sobrevendrá un comentario que actuará de manera anticipada en la mente del creador conduciéndolo a la autocensura y a la autoconsciencia. «Vivimos en una época bizantina en la que el comentador y el comentario se elevan por encima del original. [...] Vivimos en un clima singular que definió un hombre de genio indiscutible, el señor Derrida, cuando dijo que todo texto es un pretexto [...] ¿Qué quiere decir eso? Que todo poema, independientemente de su estatura, está esperando el comentario deconstructor, que todo texto es una mera excusa para ejercitar el intelecto» (Belmonte et al., 2020, p.2038).

Lo dice un escritor y también comentarista en lo que es una invitación a anclar nuestro pensamiento en la realidad sin dejar de proclamar la necesidad de que cada escritor, en el ejercicio de su libertad, se conforme, como decía el escritor neoyorquino Don DeLillo, con tener el público que su trabajo debe tener⁶¹ (Belmonte et al., 2020,

⁶¹ Frase que, aplicada a la poesía, también pronunció Antonio Colinas el 14 de enero de 2014 en las tertulias del hotel Rona Dalba, en Salamanca.

p.1820) y también, por qué no, también las críticas que merezca tener, sobre todo si el pan de sus hijos no depende de este oficio tan particular, que, para no dar de comer en la mayor parte de casos, hay que ver la de impedimentos y dificultades que se ha impuesto como precio a pagar por pertenecer a la dichosa alta cultura. De inicio, unos cuantos consensos cuya existencia, sin proclamarla ontológica o necesaria, no podemos ignorar.

6.2. ¿Dónde y cómo intervenir? ¿Qué es posible enseñar?

Tras más de seis capítulos dedicados a reflexionar sobre el objeto de la enseñanza, tratando de descifrar en qué consiste eso que llamamos «creación literaria» descomponiéndola en partes para luego emprender la tarea de rearmarla gracias al conocimiento que nos debía proporcionar esta disección, ha llegado la hora de preguntarnos hasta qué punto, o en qué medida, es posible construir un cuerpo de conocimiento suficiente, sólido y útil, una pregunta que debería estar detrás de cualquier tipo de formación antes de su venta al público y que, sin embargo, sospechamos que no siempre se realiza, siendo motivos más espurios los que guían las diferentes decisiones académicas o empresariales.

Está bien, estableciendo un paralelismo con esa vieja máxima del derecho que dice *ubi societas, ibi ius* —donde hay sociedad, hay derecho—, podríamos pensar que la presencia de una demanda justifica, por sí misma, la presencia de cualquier tipo de oferta. Sin embargo, creemos que el campo del conocimiento, incluso en su rama más informal, no puede ignorar el compromiso tácito que adquiere con su propio marco sectorial y con la sociedad en su conjunto. Un compromiso que es doble: epistemológico y ontológico. Epistemológico porque debe atender a la naturaleza del conocimiento que imparte, a su posibilidad, alcance, fundamentos y medios para acceder al mismo. Ontológico porque debe demostrar una entidad propia, aunque no se le pueda reclamar una condición exclusiva que, ya lo anticipamos, no va a tener.

A estas alturas huelga decir que no estamos hablando de una categoría científica. La creación literaria sería, en principio, simplemente una rama aplicada del

estudio de la literatura, una disciplina integrada en los currículos de las humanidades, cuyas teorías, tradicionalmente, han partido de métodos lógico-deductivos, pero que recientemente ha querido instaurar, por el influjo del positivismo cuantificador de la segunda mitad de siglo XX, métodos experimentales e inductivos en el análisis de textos.

Por lo que se refiere a la creación literaria, dada la ausencia de respuestas concluyentes aportadas por las ciencias físicas y naturales, quienes siguen sin poder descifrar el funcionamiento del cerebro durante el proceso de escritura, todas las teorías en torno a ellas van a ser conjeturales o frutos inmediatos de la especulación. Todo el armazón teórico a su alrededor actuará, tal y como hemos visto, como justificación a posteriori o, también, como mecanismo inductor de la reproducción de cánones y técnicas previamente asumidas y catalogadas como clásicas en función, principalmente, del fervor y entusiasmo de toda una serie de críticos, especialmente de aquellos dotados para el discurso y detentadores, por otra parte, de cierta autoridad en el campo literario, muchas veces delegada, especialmente en el pasado, directamente por el poder político o universitario.

Sin embargo, hechas todas estas salvedades y proclamado, una vez más, nuestro escepticismo militante, también es cierto que, tanto en los modos de emisión de los mensajes como, sobre todo, en el diálogo que se establece con el receptor de estos, se pueden encontrar pautas, tendencias o regularidades que pueden dar lugar a consensos o normas que, sin aspirar a alcanzar la consideración de leyes generales, sí pueden actuar como guía o marco del proceso mismo de escritura. De su naturaleza y limitaciones hemos hablado en el anterior epígrafe, donde también anunciábamos el problema que representa su colisión directa con la libertad artística, tal vez un principio supremo y anterior a cualquiera de estas convenciones.

En este sentido, la enseñanza de la escritura creativa debería partir de un principio o cláusula de humildad, tanto por su limitada capacidad para actuar con efectividad en el talento autoral como, sobre todo, por su papel eminentemente constrictivo, lo que podría ocasionar resultados contraproducentes. David Lodge, por ejemplo, en su triple faceta de escritor, profesor y crítico, afirma en su libro *El arte de la ficción* que «la regla de oro de la prosa de ficción es que no hay reglas... excepto

aquellas que cada escritor se fija a sí mismo. La repetición y la simplicidad funcionaban (en general) para los propósitos artísticos de Hemingway y el ornato para los de Nabokov, especialmente en el caso de Lolita» (Lodge, 2015, p.141). Introduce aquí un relativismo que podríamos considerar peligroso en el terreno de lo moral y que, sin embargo, nos parece muy apropiado tratándose, la creación literaria, de una actividad tan personal y con una intencionalidad fundamentalmente artística.

Más lejos aún va Eloy Tizón en el prólogo de la traducción española del libro anteriormente mencionado. «Los buenos escritores no son buenos por acatar dócilmente los dogmas, es evidente, sino por la extrema libertad que se conceden a sí mismos a la hora de ponerlos en entredicho o quebrarlos. La historia de la literatura está hecha de excepciones antes que de mandamientos. Los grandes narradores suelen ser grandes infractores, grandes desobedientes. La enseñanza de este libro, entre otras, es que lo que llamamos obras maestras no son, como algunos piensan, camisas de fuerza, sino milagros que desafían la ley de la gravedad» (Tizón en Lodge, 2015, p.14).

En cualquier caso, con independencia de cómo se plantee esta relación, hay que admitir que el punto de partida bibliográfico de cualquier curso de escritura creativa no deben ser los tratados de los críticos, sino las grandes obras literarias, con independencia de la relación que luego fijemos con ellas. Harold Bloom afirma lo siguiente a propósito de dicha relación: «estas lecturas de textos precursores son necesariamente defensivas en parte; si fueran solo apreciativas, las nuevas creaciones quedarían ahogadas, y no solo por razones psicológicas. La cuestión no es la rivalidad edípica, sino la naturaleza misma de vigorosas y originales imaginaciones literarias: el lenguaje metafórico y sus vicisitudes. Una nueva metáfora, o una figura retórica inventiva, siempre implica partir de una metáfora previa, lo que lleva aparejado, al menos parcialmente, dar la espalda o rechazar una figura anterior» (Bloom, 2012, p.19). Más adelante llegará a afirmar que, «cuando uno lee a Dante o Shakespeare, experimenta los límites del arte, y entonces descubre que los límites se han roto o ampliado» (Bloom, 2012, p.89).

La dialéctica, en cualquier caso, existe y está ahí lista para ser consultada y renovar el debate. Es conocida la posición del crítico británico a la hora de valorar las facultades autorales por encima del resto, poniendo en el centro de la ecuación el

«genio poético». Sin embargo, aún en este carácter exclusivo e inimitable del talento reconoce un cierto peso de la tradición, lo que abriría una puerta a su estudio dentro de los programas de escritura creativa. Y quizá fuera bueno también que, en el caso de escritores procedentes de titulaciones filológicas, se alertara de antemano de los riesgos de un exceso de pleitesía al texto y a lo que de él se deduce, que es siempre mucho más que lo que el autor intentó. Y ahora queremos ser autores, aunque también debamos ser, en parte, nuestros primeros críticos.

En fin, más allá de estos matices, no vemos un problema insalvable a la hora de implantar programas de enseñanza de escritura creativa en este conflicto con la libertad artística, una libertad que, en función de la orientación de estos programas, puede quedar, incluso, revalorizada. Ahora bien, lo que sí vemos son limitaciones ligadas tanto a la materia en sí como a la capacidad de las personas llamadas a impartirla. Por este motivo, además de explicitarlas, queremos entrar a valorar la diferencia entre todo lo que implica escribir —esa suma no perfecta de dones, características, circunstancias, vocación...—, lo que se puede aprender —fundamentalmente escribiendo, en el propio ejercicio del oficio— y aquello que reamente se puede enseñar —en un aula implantando diferentes estrategias pedagógicas—.

6.2.1. Los límites de la enseñanza: talento, experiencia, lenguaje

Si Princeton, Harvard o Stanford, por poner solo algunos ejemplos, cuentan con un reconocimiento tan amplio dentro del mundo académico es, principalmente, por su concepción elitista a la hora de seleccionar sus alumnos, lo que, progresivamente, ha hecho que el nivel ascienda, no solo a través de la mayor competencia de estos, sino también al fijarse, de esta manera, unas expectativas más altas hacia el logro. Ello va a arrastrar al conjunto de los departamentos de la institución y, por supuesto, también a los profesores, que serán reclutados, también ellos, por una mezcla de capacidades y reputación. El capital simbólico⁶² de los alumnos coopera con el de las propias instituciones para dar lugar a entornos privilegiados para el aprendizaje y el

⁶² Concepto acuñado por el sociólogo y teórico francés Pierre Bourdieu quien, en su obra *Poder, Derecho y Clases Sociales* (1983) lo define como aquel capital en que cada campo encierra a los agentes a partir de su propio punto de vista (Ferrante, 2008, p.20).

intercambio que, además, contarán con un prestigio que ejercerá, a su vez, su propio magnetismo para que el talento y la capacidad no dejen de reproducirse en su seno.

Esto también sucede en las instituciones de escritura creativa, siendo el programa de la Universidad de Iowa, por su condición de pionero y por haber atraído, en el pasado, a alguno de los nombres más importantes del panorama literario, el que goza de una mejor posición de partida, lo que retroalimentará este círculo virtuoso en el que mejores alumnos hacen mejores cursos y mejores cursos atraen a mejores alumnos. No sería arriesgado decir que la probabilidad de que de estos cursos emerja en un futuro próximo una gran figura literaria —y no solo por una cuestión meramente estadística— es infinitamente mayor a la de que esto mismo suceda en cualquiera de los cursos que ofertan las universidades españolas u otros centros de educación informal. También, por supuesto, aunque esto será motivo de otro apartado, esto es así por su mayor capacidad para fijar estándares, atraer críticas favorables hacia sus alumnos o para proporcionarles oportunidades editoriales en casas con capacidad para promocionar sus cualidades artísticas.

Ahora bien, cuestiones mercantilistas aparte, lo que pretendemos destacar es que la escritura creativa, por encima de casi cualquier otra disciplina académica en el amplio panorama de las ciencias y las artes, va a depender del talento de sus alumnos para el éxito de los programas de enseñanza-aprendizaje. Es más, me atrevo a afirmar que se trata del área de conocimiento en el que esta dependencia va a ser mayor. ¿Por qué? Por ser menor —y estar menos consensuado— su *corpus* teórico y por ser la actividad resultante la más libre y la más dependiente de las cualidades innatas o aprendidas espontáneamente por el propio alumno o autor.

En fin, uno puede ejercer el derecho, o ser un digno profesor de Lengua y Literatura en el instituto de su ciudad, o aprender a invertir en bolsa y gestionar los fondos de un ciudadano de clase media con honradez y eficacia por la adquisición de determinados saberes y, especialmente, a partir del aprendizaje del oficio. En cuanto al resto de las artes, ya hemos hablado del mayor peso relativo que representa el dominio de la técnica sobre el conjunto de las creaciones, en comparación con el que tiene en la escritura (aunque hayamos acordado que el manejo del lenguaje es un aspecto fundamental). Nos parece, por lo tanto, que es más sencillo lograr una

ejecución ordenada y limpia del resto de las artes por la vía de la imitación o el aprendizaje por comparación de lo que lo es en la escritura, donde van a intervenir en mucha mayor medida los componentes personales, biográficos e inamovibles de la persona, del autor. Y estos serán, en definitiva, los límites, no solo para la enseñanza, sino también para el propio autoaprendizaje.

«Se puede enseñar a quien tiene talento» (Belmonte et al., 2020, p.978), dice Bernard Malamud. «Para empezar, la literatura no es una ciencia, no existen fórmulas nuevas. Algunos escribimos mejor que otros, y la genialidad no se puede forzar» (Belmonte et al., 2020, p.947), concluye, por su parte, Gore Vidal. «El equipamiento de un artista no es una característica adquirida, sino heredada, en el sentido mendeliano del término» (Belmonte et al., 2020, p.166), sentencia Ernest Hemingway. Parece sencillo pronunciarse en estos términos cuando tú eres uno de los que parte de esa posición, cuando, por experiencia propia, has comprobado que no hay nada de particular, que, efectivamente no hay más que talento. Por otro lado, con este discurso podrían estar protegiendo su posición privilegiada —«no lo intentéis, no lo vais a conseguir»— desincentivando el esfuerzo de los que no han sido bendecidos con el don y evitando que, efectivamente, lleguen y los derroquen. Sin embargo, este discurso contrasta con el de aquellas personas que dominan otras artes u oficios. Los deportistas, por ejemplo, abanderan la retórica del «si quieres puedes» y también muchos músicos, especialmente los más populares, lo que nos hace dudar sobre la veracidad de sus palabras, eslóganes esencialmente demagógicos.

Con independencia de la intención última de estos discursos, lo cierto es que los que ponen el talento por encima de todo son mayoritarios y, en el fondo, no podemos sino reconocerles un poso bastante denso de verdad. Harold Bloom lo tiene claro cuando afirma que «Shakespeare y Dante son el centro del canon porque superan a todos los demás escritores occidentales en agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención» (Bloom, 2012, p.55), es decir, por un conjunto de cualidades y talentos irreproducibles, casi inexpresables. Pocas páginas después, en el capítulo que le dedica a William Shakespeare como epítome de lo que debe ser un escritor, relativiza sus cualidades estilísticas para afirmar, *sensu contrario*, qué es lo que lo hace genial: «el dominio del lenguaje de Shakespeare, aunque abrumador, no es único,

y es susceptible de imitación. La poesía escrita en inglés se vuelve shakespeariana con la suficiente frecuencia como para dar fe del poder contaminador de su elevada retórica. La peculiar magnificencia de Shakespeare reside en su capacidad de representación del carácter y personalidad humanas y sus mudanzas» (Bloom, 2012, p.73).

Pero salgamos de Bloom, cuyas posturas nos son sobradamente conocidas para evitar hablar desde su posición y con sus mismos postulados. Los hay, incluso, más pesimistas, es el caso de Lawrence Durrell, quien ni siquiera cree que el estilo pueda desarrollarse de manera consciente, aunque sí pueda emerger, finalmente, como el punto de destino de un proceso en todo caso más azaroso. «No creo que nadie pueda desarrollar un estilo de forma consciente. Me asombró leer, por ejemplo, que el viejo Maugham copiaba solamente una página de Swift cada día cuando intentaba aprender el oficio, para conseguir, digamos, un estilo propio. [...] Diría que la escritura te hace madurar y tú haces madurar la escritura, y, por último, con todo lo que has birlado, logras una amalgama que tiene personalidad propia, la tuya, y entonces eres capaz de devolver esas deudas con una pequeña cuota de interés» (Belmonte et al., 2020, p.227).

Elizabeth Bishop se mostraba igualmente pesimista acerca de esta cuestión. «Me temo que no sea posible enseñar a escribir. [...] La palabra creativa me revienta. Me niego a ver la literatura como terapia. [...] No sé si se matriculan confiando en vencer los obstáculos prácticos o qué». (Belmonte et al., 2020) La autora también señalaba, anonadada, el modo en el que se iba reduciendo el número de alumnos en los departamentos de Literatura Inglesa en proporción inversa al modo en el que este crecía en las clases de escritura. Con cierta condescendencia se refería a ellos para suponer qué era lo que buscaban acudiendo a estos seminarios, dando por sentado que sortear esos «obstáculos prácticos» es, en todo caso, lo de menos.

En fin, parece evidente que hay muchas cuestiones, en el ámbito de la escritura creativa, que se escapan a la enseñanza e, incluso, al aprendizaje. El impulso original, la fuente de inspiración que lo terminará modelando, la posesión de conocimientos inexplicables que darán forma a experiencias que parecían olvidadas... «Casi toda mi

narrativa guarda una estrecha relación con mi vida: hay una especie de juego biológico entre mis relatos y las distintas etapas estéticas, entre la evolución de mi propia vida y los muchos cambios que han existido en ella» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.301), dice Sergio Pitol para darnos una idea del peso que ha tenido su biografía en su producción. «Si el que ejecuta el arte no porta dicho conflicto, difícilmente le surge la necesidad de expresarse; en la práctica no habrá acontecimiento artístico» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.327), afirma Guillermo Samperio ponderando por encima de todo la posesión íntima y personal de lo que el arte supone, aclarando, a continuación, que el arte precede a la expresión, que no es necesario ejercerlo para poseerlo, que es una cuestión de formación interior lo que diferencia a los individuos.

¿Qué pueden hacer los cursos de escritura creativa con este discurso? Considerarlo, claro. Considerarlo y ponerlo de manifiesto en una declaración de humildad y sinceridad. Ellos no van a otorgar el talento, puede que sí a juzgarlo, pero sí podrán disciplinarlo, añadirle carácter, descubrirlo y hacerlo presente. Aceptar estos límites y ceñirse a los campos aledaños, a los complementos, aceptando que, como dice Jaime Collyer, «el buen cuentista es un mago en escena, pero opera sumido en el desconcierto, porque, a diferencia de sus colegas habituales, ha extraviado el manual de instrucciones, ese del que emanan sus trucos. En estricto rigor, podemos decir que nunca tuvo un manual de esa índole. De aquí el carácter inefable de eso que podríamos denominar “la experiencia cuentística”. El que sabe —parafraseando al viejo Lao Tse— no solo habla, sino que no puede hacerlo, no puede explicarlo» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.349). Quizá quepa elaborar un manual, aunque sea para extraviarlo. Y quizá sea posible hacer hablar al mago, aunque no sepa muy bien lo que dice.

Y es que parte de la tarea se puede aprender, como aprendió Messi a salvar la barrera al lanzar los libres directos, o a cabecear, escondiendo una de sus pocas limitaciones. Es aquí, donde el oficio asoma precisamente la cabeza, que el escritor debe ser humilde para escucharse a sí mismo y aprender durante la práctica. Y escuchar a los demás, a los que ya lo hicieron, o a los que interiorizaron cómo lo hicieron otros, y ahorrarse tiempo para poder centrarse en desarrollar su talento.

6.2.2. ¿Qué se puede aprender?

Está claro. Compartimos la visión de Ursula K. Le Guin cuando afirma que lo esencial es descubrir «la estatua dentro de la piedra», y que a esa esencia le está «permitido» llegar a muy pocos creadores, pero también cuando afirma que «el arte es técnica: todo arte es siempre y de por sí producto de la técnica» (Le Guin, 2018, p.351), aunque lo sea, en todo caso, de manera subordinada, siempre al servicio de un objetivo o de una maestría mayor.

En esa maestría también podríamos intervenir, por qué no, especialmente en lo que la creación tiene, como estudiamos en el capítulo cuarto, de proceso de asociación de ideas, una asociación que debe partir, en todo caso, de la observación y la selección de estas. Coincidimos con Walter Besant cuando afirma que la descripción es un doble proceso, pues también hay descripción en la mirada, hasta el punto de que, en la medida en que accedemos a la realidad a través del lenguaje, mirar pudiera ser un término equivalente, casi un sinónimo, de describir. «El ojo inexperto no ve nada, o casi nada. Aquí hay un árbol, allá una flor, y la luz del sol en la colina. Mas para el ojo observador y experimentado, para el ojo inteligente, ante él hay, por doquier, una masa inagotable y desconcertante de cosas que ver» (Besant et al., 2006, p.35).

No compartimos, en cambio, la necesidad de ir por la ciudad, o por el pueblo, con un cuaderno de campo a cuestas. Creemos que solo la memoria espontánea, más sensorial que lingüística, puede rescatar de una escena aquello que la hacía particular y susceptible de ser contada. Y si bien es esta facultad, la memoria, como hemos visto a lo largo de esta investigación, un misterio en sí misma, sí apostamos por su entrenamiento, en íntima relación con la atención. La sobreinformación a la que nos vemos sometidos a diario, así como un acceso universal a las fuentes, está afectando severamente a nuestra capacidad de prestar atención y fijar sucesos o experiencias en la memoria. El hecho de que todo quede depositado en un disco duro nos ha vuelto perezosos en este sentido, con el riesgo que ello supone para la pérdida de memorias individuales y la consecuente estandarización de registros que pretenden los autores de la historia. Cuestión distinta es que sean los cursos o másteres de escritura creativa los lugares apropiados para su entrenamiento, pero sí creo que, al menos, deben

apuntar su importancia y hacer algún ejercicio de atención consciente y evocación que pueda servir como ejemplo o guía para una posterior práctica individual.

Desde luego, aun con el riesgo que ello implica, creemos que un escritor también debe hacerse con un gusto literario, desarrollar su propio instinto a la hora de leer para tratar de extraer lo máximo posible de cada lectura con vistas —aunque no sea una traslación directa y premeditada— a que su escritura se vea favorecida. «Thomas Mann posee la seguridad del buen gusto, que reposa en una formación sólida y completa, pero no la seguridad sonambulesca del genio inocente. Con ello está dicho todo: es un escritor, un escritor talentoso y tal vez grande, pero es tanto o todavía más un intelectual» (Hesse 2018, p.33). En esta crítica de 1933 titulada *Buenos libros nuevos*, Herman Hesse alaba, como principal cualidad de su contemporáneo y admirado Thomas Mann, el buen gusto, y lo conecta con la seguridad de lo que escribe. Creo, precisamente, que este gusto termina reproduciéndose, como sucede también con las modas literarias, y que la escritura de los autores bien podría encontrar un acertado parangón con la de los libros que adornan su biblioteca particular.

Finalmente creo que el escritor debe aprender a vivir en un consistente y permanente estado de indagación y estar permanentemente alerta, tanto a las anécdotas como al estado general o la atmósfera en la que se encuentra inmerso. Todo ello con humildad —«ante las cosas como ante un rey», decía Luis Landero en una conferencia en la Universidad de Salamanca el 12 de mayo de 2017 titulada «Sobre el arte de narrar. El oficio de narrar»— y de manera también introspectiva, indagando en el mundo propio. El escritor tiene que aprender a utilizar a su favor el hecho de que no existan teorías concluyentes acerca del proceso de creación, los fenómenos del pensamiento, para colarse y actuar con plena libertad.

Todo ello sumado, por supuesto, a los aspectos relacionados con el carácter o la disciplina, que se adquieren por la práctica y que también dependerán, no hay duda, de hábitos adquiridos durante la infancia. Es difícil que alguien extremadamente caprichoso, sin una capacidad de esfuerzo previamente aprendida, pueda desarrollar, de pronto, esa resiliencia que hace falta para soportar una tarea con recompensas que, cuando llegan, lo hacen de forma muy diferida en el tiempo.

Y también a los trucos del oficio, que pueden ser anticipados sin tener por qué esperar a que acudan en respuesta a una serie de necesidades concretas. De ellos se componen, en muchas ocasiones, esas poéticas que los escritores comparten con altas pretensiones y que terminan siendo un recetario de errores a no cometer y de recomendaciones que conviene seguir.

Todo esto se puede aprender, aprender de manera consciente, claro, porque, en realidad, creemos que se trata de un proceso inagotable, sin mayor límite que la propia capacidad del autor para acoger en su seno toda esa información que le llega de manera sensorial o en forma de abstracciones, pero nunca ordenada, y ni falta que hace, pues luego todo devendrá caos antes de crearse un nuevo orden, nuevas significaciones en forma de un mensaje también nuevo y en un lenguaje esencialmente original.

6.2.3. ¿Qué se puede enseñar?

«Leer bien, con pasión y lucidez, no es muy frecuente. Por eso necesitamos tanto a maestros como Lodge, que nos instruyan sobre el arte o la ciencia de leer» (Tizón en Lodge, 2015, p.17). Lo dice Eloy Tizón, quien en *Herido leve* (2019) nos regaló casi una pieza autobiográfica a partir de sus lecturas. Leer como escritores es uno de los módulos más habituales de los cursos creación literaria, tanto en el ámbito del español como en el de su principal referencia, el anglosajón, aunque el seminario pueda adquirir diferentes nombres. Un buen lector puede enseñar a un futuro escritor a reconocer en el libro los elementos que lo hacen único, elementos a los que el autor ha podido llegar sin ser consciente, eso ya no nos preocupa, pero que, a la postre, le confieren toda su genialidad a la obra. Aún puedo recordar, como alumno del Máster de Creación Literaria, el modo en el que Francisca Nogueroles nos llevaba por los cuentos de Quiroga, Onetti o Cortázar hasta descubrir su médula y su savia. Lo que hiciéramos con ellas ya sería cosa nuestra, y de nuestro limitado talento.

Leer y también un conjunto de técnicas que están ahí, a las que uno accede como lector, y también como escritor, por la vía de la práctica, pero que tal vez puedan adelantarnos los que experimentaron antes con ellas, los que soportaron el peso del martillo y la levedad del clavo antes de que nosotros hubiéramos llegado a la fragua.

En este sentido, John Irving, uno de los profesores más prestigiosos del ya mencionado programa de escritura creativa de la Universidad de Iowa, comenta lo siguiente al hilo de su paso por dicha universidad: «Siempre digo que lo único que puedo “enseñar” a un joven escritor son cosas que aprenderá por sí mismo tarde o temprano, pero ¿por qué esperar a aprenderlas? Me refiero a cuestiones técnicas, que son las únicas que es posible enseñar, en cualquier caso» (Belmonte et al., 2020, p.1576).

Siendo esto cierto, sin embargo, Guillermo Meneses nos recuerda que esta aproximación a los paradigmas esencialmente técnicos debe hacerse con suma cautela y teniendo siempre en mente que el producto final debe superar al simple manejo de las herramientas, por virtuoso que este sea. «Ante los prodigios —de cualquier clase que ellos sean— el aspecto técnico de la actividad prodigiosa puede engañar al crítico y es necesario no olvidar que el milagro auténtico supone siempre un resultado superior a los medios técnicos que lo producen» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.381).

En una línea parecida, creo que también se puede enseñar a criticar un escrito propio. Lo hará el profesor con el texto del alumno, señalando detalles concretos, nunca generalizando. T.S. Eliot manifestó su recelo a la hora de hacer generalidades, dejándoselas a los propios alumnos, pero, al mismo tiempo, indicó que una buena práctica puede ser esta, la de corregir minuciosamente los textos (Belmonte et al., 2020, p.202). Con ello, además del detalle concreto señalado, el aspirante a escritor se lleva una forma de proceder con sus propios textos, que utilizará tanto en el primer proceso (si ese diálogo interno es repentino) como en posteriores correcciones y reescrituras.

Por otro lado, como un broche a lo mencionado en el anterior epígrafe sobre la necesidad de todo escritor de convivir con la ignorancia y la incertidumbre, creemos fundamental que todas las propuestas de enseñanza de la escritura creativa insistan en proclamarle al alumnado la necesidad de dudar:

Tengo para mí que con mucha frecuencia el escritor empieza a depurarse a partir del momento en que —para dejar abierto un portillo al conocimiento del mundo que por más completo se hace más duro de conocer— deja entrar una gran dosis de incertidumbre en sus opiniones y en sus doctrinas, tanto en sus métodos de trabajo y en sus criterios estéticos se vuelve más riguroso y exigente. Cuando al dogmatismo de la juventud sucede la vacilación, y al entusiasmo la pesadumbre, y a la fe el escepticismo, se puede afirmar que entonces el escritor se encuentra en la mejor posición para emprender y juzgar su obra con arreglo a un gusto dictado por el conocimiento y las leyes de una literatura que disfruta y paladea (Benet & Martín Gaité, 1999, p.39).

Por este motivo, convendría separar de la impartición de los diferentes cursos y materias a todos aquellos teóricos que se han mantenido en sus puestos a fuerza de reafirmarse en sus posturas, punto de partida y llegada de todos sus esfuerzos académicos. Esta flexibilidad, que procede de la necesidad de convivir con las dudas y las incertidumbres, requiere de maestros que se hayan movido con idéntico escepticismo a lo largo de sus carreras, ya sean creativas o académicas. De hecho, Juan Benet, coherente en su discurso, utiliza el ejemplo de Flaubert para declararlo modelo «no deseable». «El propósito de Flaubert puede ser utilizado como ejemplo palmario de una voluntad estética y descriptiva carente de imaginación, de un quehacer literario que el escritor se impone a sí mismo a partir de unas convicciones y obligaciones estrictamente profesionales. Y, sin embargo, más que el presunto agotamiento de la inspiración, estimo que el exceso de confianza en sus propias facultades, y la seguridad y estabilidad de un estilo, son las amenazas más graves que se ciernen sobre el proyecto literario de un hombre que ha alcanzado la madurez» (Benet & Martín Gaité, 1999, p.49).

Es decir, en todo caso se debe proclamar la independencia y libertad de cada uno para desarrollar su propia poética, a base de pruebas, desarrollando un gusto literario único y particular, hallando entre todos los intentos la forma que su escritura requiere y de la que derivará, a posteriori, su narrativa. Todo lo demás serán técnicas, trucos de oficio, «una serie de supersticiones», como nos sugiere Ricardo Azuaje. «No debía hablar a nadie sobre la historia antes de escribirla (de ser así podía darla por muerta); no debía contar con el paquete completo, es decir, no tener la historia completa en la cabeza antes de escribirla, dejarle su trozo al lado oscuro, a esa especie

de punto ciego que interviene en los relatos y que a veces les da sus connotaciones más profundas; necesitaba una frase inicial a partir de la cual se desarrollara todo el cuento...» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.343). Qué bien traída está la palabra «supersticiones» y hay que ver en qué medida sobre estas se han edificado numerosos cuerpos de conocimiento, numerosas guías didácticas, sobre todo en la informalidad de los talleres y, seguramente, con el beneplácito de todas las partes implicadas.

6.2.4. ¿Qué pintan en todo esto las escuelas de escritura creativa?

Después de seis capítulos llegamos, por fin, a uno de los elementos nucleares de la investigación, el papel que juegan las escuelas de escritura creativa en ese espacio intermedio entre la institución académica, reacia, al menos en nuestra tradición, a abordar la dimensión aplicada de la literatura y, por otro, la institución literaria, a la que le costó reconocer lo que estos cursos de escritura creativa podían aportar a la profesión, aunque la progresiva inclusión de escritores en sus claustros suavizó los términos del debate y dio por cerrado un conflicto que era meramente superficial. El mismo Borges, en realidad el gran profesor de escritura creativa del siglo XX, en la medida en que sus enseñanzas están incluidas en el noventa y nueve por ciento de estos cursos, al menos de los que se imparten en español, figuraba entre los contrarios: «descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan» (Aguilera Garramuño & Burgos, 2004, p.66).

Aunque esta tesis pudo nacer, de alguna forma, con la intención de abordar a fondo la cuestión didáctica, «cómo» enseñar escritura creativa», el transcurso de esta nos ha llevado por caminos distintos, hasta el punto de habernos centrado, fundamentalmente, en evaluar el objeto de la enseñanza para averiguar, o divagar al respecto, qué se puede enseñar —por qué o por qué no— y qué, efectivamente, se enseña —y por qué y por qué no— en el campo de la creación literaria.

En cualquier caso, en cuanto a los peligros que habitualmente se le atribuyen, en la línea expresada por Borges, a la enseñanza de la escritura creativa y su progresiva institucionalización, como son la estandarización de los escritos, la falta de rigor o el hecho de inmiscuirse en una actividad que se resiste, por definición, a ser aprendida o

enseñada, nosotros queremos expresar que, pudiendo ser, algunos de ellos, acertados, no nos parecen tan graves. Si el autor, su talento, tal y como venimos proclamando, es el principal responsable de la obra artística, también este, en función de estos valores, podrá aproximarse críticamente a estos procesos de enseñanza rescatando, únicamente, aquellos principios o normas que le puedan servir en su labor profesional. Negar esto supondría desposeerlo de su capacidad para tomar sus propias decisiones.

Lo que se produce en un curso de enseñanza de escritura creativa, como en cualquier otro grado o posgrado académico, o en cualquier otra enseñanza, reglada o no reglada, es un diálogo entre la institución, representada por los profesores —quienes gozan, a su vez, de libertad de cátedra— y alguien que acepta las cláusulas en el pleno uso de sus facultades para contratar. Este diálogo, además, se producirá en términos de extrema libertad al tratarse de enseñanzas que no conducen a un certificado de aptitud o un título que habilita para ejercer una profesión, por lo que el juego, en todo caso, se reduce a las expectativas.

Por lo tanto, y esto no es nuevo, nos toca concluir este capítulo sin aportar respuestas definitivas, emplazando al lector, esto sí, a la lectura de los siguientes, donde abordaremos, desde una perspectiva histórica pero también actual, el contexto de los cursos de escritura creativa haciendo especial hincapié en los que se imparten en español, pero acudiendo prestos a la comparación con lo que sucede en el mundo anglosajón, donde, ya lo adelantamos, su peso en la formación académica y extraacadémica, formal e informal, es mucho mayor al ser concebida, su presencia y enseñanza, de un modo mucho más natural.

7. Contexto histórico y estado actual de la escritura creativa en Occidente

Antes de detenernos a analizar en profundidad todo lo relacionado con la escritura creativa, o la creación literaria, en el ámbito del español, consideramos fundamental repasar los antecedentes, el origen y la evolución de una materia que, por sus propias características y peculiaridades, entre otras su fuerte carga subjetiva, va a tener que hacer frente a los problemas de legitimidad, independencia y autoridad a los que habitualmente, por otra parte, se enfrentan todos los «recién llegados» a cualquier nuevo destino o institución. De esta manera, comprenderemos por qué su enseñanza e impartición sigue ocupando una posición marginal en los currículos de las universidades europeas (por europeas nos referiremos, a partir de ahora, a las universidades de la Europa continental por oposición a las británicas, que nombraremos expresamente) o por qué la mayor parte de los cursos que se ofertan pertenecen a escuelas privadas no homologadas por los sistemas nacionales de educación y sus agencias.

En este sentido, el lector podrá comprobar cómo muchas de estas cuestiones han sido adelantadas en capítulos previos y es que, por encima de todo, la escritura creativa debe justificar su presencia, bien como rama de los estudios literarios, bien como una más de las disciplinas artísticas. Asimismo, siente la presión de tener que manifestarse más cercana a la tradición o, por el contrario, a la necesidad de autoexpresión. A las normas o a las modas. Al estudio o al entrenamiento. Al conocimiento o al gran público. Al espíritu o al estómago. Es lo que tiene no contar con el aval de la historia y haberse visto rodeada por todas las corrientes actuales en el campo de la ciencia y la investigación, pero también por las más específicas de la literatura o la crítica literaria, quienes la demandarán pruebas consistentes antes de invitarla a formar parte de la institución cultural y universitaria.

La existencia de la escritura creativa como disciplina no descansa en su inclusión en un tratado antiguo o medieval. Ni Aristóteles ni la tradición escolástica, cuyo hogar natural fueron los estudios generales universitarios surgidos en la Edad Media, la consideraron una rama del conocimiento. De ahí que para ingresar como materia de estudio deba dotarse de los argumentos que la sirven, precisamente, las

disciplinas contrarias a que esto suceda. Insisto, es el precio de llegar nuevo a un sitio: será necesario explicarse en el idioma de los nativos para hacerse entender.

7.1. Un producto americano y universitario

7.1.1. Antecedentes y prototalleres

Antes de entrar en materia, me gustaría expresar que el contenido de este apartado se basa, en buena medida, en la lectura de *The Elephants Teach*, obra publicada originalmente en 1996 pero que, en su actual versión, cuenta con un epílogo incluido diez años más tarde. Este es, sin duda, el gran ensayo de referencia en lo que a la historia de la escritura creativa en Estados Unidos se refiere, pues en él están incluidos todos los anteriores como fuente y a él citan, como referencia, y con pleitesía en su mayor parte, todas las investigaciones publicadas después de 2006. También quería advertir de que, a pesar de haber intentado acudir a las fuentes originales o primarias, citadas por D.G. Myers directamente en el texto o en las notas al final, no siempre ha sido fácil acceder a su contenido, pues en algunos casos las obras no han sido publicadas —es el caso de manifestaciones de carácter privado incluidas en cartas o prensa a escala universitaria o local— o no han sido distribuidas en nuestro país por ser, presumimos, una literatura muy de nicho y con muy poco recorrido editorial.

Hecha esta necesaria advertencia, en la medida en que la autoridad del autor en esta materia pudiera conducirnos a asumir acríticamente sus postulados, nos creemos capacitados para, desde nuestra experiencia, que es mayor a medida que leemos e investigamos más sobre este asunto, poder guardar distancia y ser igualmente críticos con lo expuesto en este libro. Somos conscientes de que, por más que pretenda ser un ensayo de historia, evidencia no tanto un sesgo ideológico como sí una postura (favorable) en torno a la cuestión académica y la posición relativa que el «*creative writing*» debería ocupar en el conjunto de los estudios universitarios.

El lector podrá comprobar, a medida que avance por este epígrafe, que la ubicación de este apartado en la tesis está sobradamente justificada. De hecho, nuestra intención es detenernos únicamente en los episodios que resultan trascendentales en la evolución de la disciplina y también en aquellos otros que tienen un sentido propio

por adelantar debates que aún tienen vigencia y que, de alguna manera, definen el estado actual de la creación literaria.

Dicho esto, que la escritura creativa se mueva por el mundo, traspase fronteras y haga turismo por nuestro planeta con pasaporte estadounidense no es obra únicamente del azar, sino más bien una consecuencia directa de las características propias de un sistema universitario, el norteamericano, más libre y menos endeudado que el europeo con la tradición escolástica, la reforma ilustrada, los influjos totalizadores (y nacionalistas) del Romanticismo o el reciente renacimiento de las corrientes teoréticas y positivistas ante las cuales tampoco el sistema norteamericano ha logrado ser inmune.

Aproximadamente, noventa años antes de la incorporación del primer título de Masters` of Fine Arts (en adelante MFA) en el Reino Unido, concretamente en la Universidad de East Anglia, ya Barrett Wendell daba clases de *Advanced Composition* en Harvard. Esta asignatura «es la verdadera precursora de la escritura creativa» (Myers, 2006, p.46) y, a partir de entonces, la creación literaria, que sí formaba parte, como módulo o seminario, de determinados programas de literatura, pasó a convertirse, a ojos de la institución, como una de las artes liberales equiparándose a la pintura, la escultura o la música. Lógicamente, la asignatura generó los típicos celos de quien intenta hacer algo nuevo. El propio Myers recoge cómo George Santayana, uno de los filósofos norteamericanos (aunque de origen español) más importantes del siglo XX, y alumno de aquellos primeros seminarios, en su obra de 1945, *The Middle Span*, define a Wendell como «un buen crítico de trabajos de estudiantes de grado, pero no un hombre leído» (Santayana en Myers, 2006, p.47) en una crítica personal que pretendía también extenderse a todo lo que allí, en Harvard, se estaba cocinando⁶³.

En cualquier caso, que estos primeros intentos fueran torpes o incompletos no les resta valor histórico y podemos declarar, sin temor a equivocarnos, que aquellas

⁶³ En esta obra autobiográfica, George Santayana rememora sus treinta años como profesor en Harvard y también su paso previo como alumno de la institución. Así, en lo relacionado con la introducción de la asignatura *Advanced Composition*, se muestra un tanto condescendiente y, aunque no de manera expresa, parece querer expresar su disgusto por lo que le parecía una asignatura sin base teórica e impregnada de un cierto diletantismo.

clases de *Advanced Composition* fueron las precursoras más concretas y evidentes de las aulas de escritura creativa que llegarían años después. Además de pionero, este seminario se configura también como un precedente en la consideración de los efectos que un texto debía producir al leerlo, pues todos los casos anteriores, todos esos seminarios y módulos que se impartían como parte de asignaturas más amplias, ignoraban este hecho y se centraban en valorar la maestría de los alumnos a la hora de manipular los materiales lingüísticos y compositivos (Myers, 2006, p.51).

Todo ello derivará en una problemática ya avanzada en esta misma tesis. Si el autor empieza a sobrevolar por encima de las teorías, los cursos van a empezar a tener presente la figura del escritor y el modo en el que poder mejorarla. Para ello, entre otras cosas, empiezan a practicar metodologías que procuran un desarrollo cognitivo superior, o diferente, al que demanda la literatura desde un punto de vista exclusivamente estético. Se intenta cultivar la percepción y la forma empieza a considerarse un aspecto secundario en relación con la sustancia o contenido de la obra (Myers, 2006, p.52).

Su punto de vista, los pilares sobre los que hacía descansar la enseñanza de la materia, aparecen bien representados en su obra *English Composition* (1891), donde de un rápido vistazo podemos comprobar su concepción de la escritura: «trasladar lo evanescente e inmaterial del pensamiento y la emoción en palabras escritas» (Wendell, 1891, p.212). Esto nos permite señalar otra característica fundamental de aquella época, donde un solo hombre, aunque apoyado por la institución que lo recluta, es capaz de alterar los principios de una enseñanza asentada durante décadas en los campus estadounidenses, muy deudora de los análisis de textos, de las normas clásicas y de los cánones generalmente asumidos. A partir de entonces, la escritura, y no el estudio de los textos, pasará a ser la principal protagonista de una enseñanza con valor en sí misma, no al servicio del resto de asignaturas o departamentos. Y también, lo que en cierto modo fue polémico, Wendell tuvo claro desde el primer momento que los profesores debían ser escritores, pues lo más importante no era el juicio estético de los ejercicios, sino precisamente su escritura (Myers, 2006, p.52).

En cierto modo, puede parecer curioso que fuera en Harvard donde la escritura creativa diera los primeros pasos como enseñanza independiente y constitutiva de un saber particular y diferenciado, no en vano es la universidad más antigua del país y en

su origen es imposible esconder un espíritu religioso y conservador. Este hecho vuelve a explicarse por la intervención de otro nombre propio, en este caso Charles William Eliot, quien quiso convertir a Harvard en un moderno centro de investigación tras largos años de un elitismo en gran medida rancio, tal y como se reconoce, aunque veladamente, en la propia página oficial de la universidad.

7.1.2. La profesionalización de la escritura. El mercado como trasfondo

Si el nacimiento de la escritura creativa como asignatura fue complicado, más lo va a ser, si cabe, su consolidación. Situémonos en una época que sirve como prólogo de aquellos locos inicios de siglo XX controlados, a nivel editorial, por unas cuantas casas neoyorquinas y unos cuantos grupos empresariales de comunicación —es famosa la guerra entre William Randolph Hearst y Joseph Pulitzer—. Colaboran con todo ello la regulación de los derechos de autor en la Conferencia de Berna de 1885 (que se concretaría en 1891 con el nacimiento del *international copyright*) y la irrupción de nuevas máquinas impresoras, como la linotipia, cuya patente también es de ese mismo año. Es decir, las posibilidades de producción, comercialización y venta se multiplican, las opciones de generar y monopolizar los beneficios se concretan y, por lo tanto, sobre los autores va a empezar a mediar una suerte de presión por agradar al gran público, el principal sostén de este negocio.

Justamente, los primeros intentos de enseñanza de la escritura creativa van a ser criticados por su incapacidad para adaptarse a este hecho, al nacimiento, brutal y repentino, de la industria cultural, una industria que ayudaron a popularizar publicaciones más baratas, como las que en el primer tercio de siglo XX dieron lugar al fenómeno comúnmente conocido como *Pulp fiction*⁶⁴. Los cursos van a ser considerados poco efectivos por estar muy alejados de los intereses de los estudiantes, que quieren ser escritores profesionales ahora que se dan las condiciones para ello. La escritura creativa afrontará por primera vez, no será la última, el hecho de estar en una encrucijada entre los presupuestos de la teoría de la literatura, que le son ajenos —lo

⁶⁴ Formato de pobre encuadernación a partir de materiales muy baratos que perseguía la minimización de los costes en el contexto de un mercado muy abierto y extremadamente competitivo, empleado en revistas especializadas en narraciones y pequeñas historias de ficción con argumentos sencillos centrados en la acción e ilustraciones similares a las del cómic.

que le genera un cierto desprecio dentro de la institución universitaria—, y los gustos populares o masivos, a los que no termina de ajustar sus métodos (Myers, 2006, p.72).

En esta época de auge de la prensa y la comunicación, no resulta extraño que fueran las escuelas de periodismo las que acaparasen la mayor parte de la enseñanza de la escritura, siempre con la intención de volverla más eficiente, práctica y profesional, es decir, siendo muy conscientes, en todo momento, de la presencia del lector y de su condición primeramente funcional y útil. Surgen, por supuesto, voces en contra de esta deriva proclamadas principalmente por puristas como Frederic Harrison y el resto de positivistas que aún intentaban hacerse fuertes en la academia reclamando, como cita textualmente Myers, que «el cometido de la universidad es entrenar la mente para pensar e impartir un conocimiento sólido, no convertir a los hombres de pluma en vendedores de literatura» (Harrison en Myers, 2006, p.64).

Todo esto se plasma en una división de los departamentos de Literatura y Composición. Asistimos, de alguna manera, a los primeros pasos del «*Story-Writing*», pues en las clases de composición se pasaban horas deconstruyendo los textos periodísticos para encontrar los incidentes, los hechos, las anticipaciones... Los profesores de estos seminarios son cada vez más expertos en retórica y persuasión, maestros del discurso. Es famoso el caso de la escuela de dramaturgia dirigida por George Pierce Baker, primero en Harvard y luego en Yale. Por ella pasaron, en uno u otro centro universitario, autores del caché de John Dos Passos, Eugene O'Neill o Thomas Wolfe y sus métodos se basaban principalmente en lo que hoy conoceríamos como talleres. En el prólogo a su obra *Dramatic Technique* (1919) confiesa que su principal objetivo fue «enseñar a los dramaturgos inexpertos la manera en que los dramaturgos expertos resuelven problemas similares a los que ellos se enfrentan, reducir un poco el tiempo de aprendizaje» (Baker, 2011, p.4).

Resulta curioso, cuando casi hemos dado por hecho que la escritura creativa fija una relación unidireccional entre Estados Unidos y el resto del mundo —siendo la potencia norteamericana la que crea y exporta los modelos y siendo el resto del mundo un recipiente más o menos flexible sobre el que estos recaen—, detectar que esto no fue siempre así. De hecho, es notorio el grado de admiración que profesan los estadounidenses —particularmente en el primer tercio de siglo XX, a caballo entre la

Belle Époque y los felices 20— a todo lo procedente de Francia y, en este caso, el novelista H.C. Chattfield Taylor va a querer acoger en el mundo universitario de su país el modelo típico de los talleres de pintura y escultura, principalmente los parisinos.

Esta noción de estudio, para empezar, supera con creces las dimensiones espaciales y temporales del aula y la asignatura y refuerza, como un aspecto fundamental de la misma, la relación que debe existir entre maestro y alumno. De alguna manera, traemos a colación la relación entre la escritura y el resto de las bellas artes, en este caso la pintura, y esta concepción que las iguala al poner el foco fundamentalmente en los apartados más técnicos. Por otra parte, esta concepción intenta superar la visión pesimista de aquellos que plantean que es imposible enseñar a escribir. Chattfield, a cambio, lo que hace es criticar el trabajo que se venía haciendo en los distintos campus universitarios en su obra *Wanted: Ateliers of Fiction* (1903): «la mecánica de la escritura está siendo enseñada, pero no la composición formal, el color, la luz y la sombra» (Chattfield en Myers, 2006, p.72).

Estos estudios, además, suplirían otros de los déficits señalados, en este caso por Walter Hines Page en su artículo para el quincuagésimo aniversario del *Atlantic Monthly*, una pieza en la que señalaba la falta de entrenamiento de los escritores en la universidad, lo que provocaba que llegaran al campo profesional con una muy vaga idea de lo que ello suponía y, sobre todo, sin la disciplina necesaria. Solamente los talleres, las grandes editoriales y las redacciones de los periódicos alcanzaban a realizar, de una forma no demasiado ordenada, esta necesaria instrucción (Myers, 2006, p.73).

Su propuesta fue la más cercana a la que finalmente se implantaría tras el éxito del Iowa Writers' Workshop en 1931 e incluía escritores-profesores, trabajo diario, lectura comunitaria y una crítica colectiva que calificó como «*helpful criticism*», aspecto sobre el que se expresa largo y tendido en el número quince de la *World's Work*, en un artículo de 1907 titulado «About Training Writers»: «el tiempo para la crítica de la escritura, para la mejora artística, es anterior a la publicación; y la única crítica que ayuda a alguien a escribir mejor es la propia o la de aquellos compañeros de trabajo siempre que aún esté escribiendo» (Hines en Myers, 2006, p.74).

7.1.3. El auge del «yo» como ente creativo y objeto y sujeto de la educación

Todo parecía marchar bien encaminado para la consolidación de estos formatos de talleres de escritura dentro de la universidad, aunque fuera como módulos o seminarios para los no graduados. Sin embargo, una nueva moda quiso imponer su ley a finales de los años veinte, nos referimos al «trabajo creativo», una especie de LOGSE o Bolonia *avant la lettre* que planteaba la necesidad de una enseñanza más práctica al hilo de la corriente bautizada como «*progressive education*» que inmediatamente vino a poner sobre la mesa sustantivos como pertinencia, necesidad genuina, interés o capacidad a la hora de valorar los hechos y teorías del pasado, que solo serían estudiados cuando pudieran resultar útiles (Myers, 2006, p.102). De hecho, este movimiento surge anteriormente afectando a las enseñanzas medias y preuniversitarias y quiere empoderar a los niños dotando a la educación de una fuerte carga creativa y emocional. Esto va a implicar, quizá por primera vez en la historia, que los profesores sean finalmente conscientes de su propia necesidad de formación, para la que van a surgir cursos y escuelas específicas.

Si bien es John Dewey, el pedagogo, a quien debemos atribuir gran parte de esta reforma educativa, en el campo que nos ocupa será William Hughes Mearns el gran artífice de los cambios acaecidos en el campo académico. En este caso, dos de sus obras, *Creative Youth* (1925) y *Creative Power* (1929) van a ser especialmente influyentes, incluso en aspectos terminológicos, pues es en esta última donde la expresión «creative writing» fue empleada por primera vez para referirse a una asignatura (Myers, 2006, p.103). Se inaugura, de esta manera, la época de la autoexpresión, de la superación de los presupuestos «impuestos» por la cultura que pasa a entenderse de un modo distinto, como una suerte de comunión natural entre el hombre y la naturaleza a la que se puede llegar por muy diferentes vías mediante el cultivo, esto es relevante, de cualquier tipo de conocimiento. La escritura creativa se instala en los colegios e institutos como una de las asignaturas más populares, pues, para empezar, no estaba sometida a una evaluación exhaustiva, ni siquiera a la corrección. Los estudios clásicos, la Literatura en su versión más filológica, o incluso humanista, era concebida como un obstáculo para el desarrollo del sujeto y su crecimiento personal.

Esta visión fue muy criticada por los elementos más conservadores del espectro político, ideológico y pedagógico, que tacharon, no sin argumentos, a este movimiento como anti humanista y relativista en lo cultural. Se supera, entre otras cosas, la dicotomía entre arte y oficio, que está en el eje mismo de esta investigación, afirmando que se trata en todo caso de una distinción horizontal en la que no media una jerarquía: «arte es cualquier forma de trabajo inusualmente consciente de su propio significado» (Dewey en Myers, 2006, p.116). Desde luego, la obra de Mearns, deudora en gran medida de los presupuestos proclamados por Dewey, marcó un antes y un después en la trayectoria de la escritura creativa y no solo desde el punto de vista nomenclatural. A partir de la publicación de *Creative Youth*, la asignatura que se imparte en las universidades es escritura creativa —y no ninguna otra clase de sucedáneo—, y, además, es una escritura creativa consagrada a la expresividad del yo y no a la devoción a una serie de conceptos de Lengua y Literatura o canonizados por parte de la crítica.

7.1.4. Crítica y escritura: Why Can't We Be Friends? 90 años de The Iowa Writers' Workshop

Era de esperar. Ante esta concepción tan progresista y democratizadora, no podían tardar en levantarse voces que reclamaran un regreso a esa aristocracia que había gobernado siempre la institución literaria. Por otro lado, determinadas voces, como la de William McFee, reivindicaban la existencia de un espacio intermedio entre las posturas esencialistas, que negaban toda posibilidad de enseñar a escribir por ser esta una actividad únicamente dependiente del talento, y estas otras que prácticamente le otorgaban la facultad de expresarse y crear a cualquiera que deseara hacerlo.

Paul Kaufman, autor de *Promethean Fire: A Challenge to the American College* (1928), señaló alguno de los problemas que existían para que los programas de escritura creativa no hubieran sido instalados formalmente y de manera global (y no como seminarios o créditos sueltos): la falta de profesores y la ausencia de una fe en la literatura (Kafman en Myers, 2006, p.123). Por otra parte, alguno de esos seminarios había devenido en algo muy fantasioso, con muy poca o ninguna base, al centrarse en la búsqueda de una experiencia creativa. Es decir, aquellos talleres estaban muy próximos a la visión terapéutica de algunos de los que se realizan hoy en

día —visión respetable, aunque no sea la nuestra—, a una reunión de E.A. o «Escritores Anónimos», solo que en el marco de universidades muy prestigiosas.

En la reconciliación definitiva entre la crítica y la escritura creativa, también en la consolidación de esta última como disciplina independiente, va a intervenir decisivamente una figura muy concreta y que ahora goza de un reconocimiento casi absoluto. Me refiero a Norman Foerster, el primer director de la Escuela de Letras de Iowa, fundada en 1930, y el principal impulsor del Iowa Writers` Workshop que, según el historiador Stephen Wilbers, no habría sido fundado sin su contribución e influencia (Wilbers, 1980, p.79). Precisamente, en su obra a modo de manifiesto *The American Scholar* (1929) expone como su principal objetivo el «recuperar la tradicional alianza entre la academia y la crítica, pues el divorcio no ha hecho sino dañarlas a ambas y, finalmente, a la educación» (Foerster en Myers, 2006, p.125). No fue sencillo aunar ambas posturas, pues sus líneas parecían irreconciliables por entonces. De hecho, si Foerster persiguió algo concreto fue escapar de la consideración individual de la literatura y recuperar una forma de abordarla basada en la disciplina y el seguimiento de una serie de convenciones, principios, estándares, criterios y reglas. Con este discurso, la implantación del taller de escritura creativa fue mucho menos cuestionada e, incluso, los críticos se mostraron favorables a la contratación de escritores para que ejercieran de maestros. De repente, escritura y crítica empezaron a contemplarse como dos caras de una misma moneda, dos aspectos de una misma actividad.

Foerster vino a representar esta tercera vía, la del consenso y la confraternización entre posturas que parecían incompatibles, rechazando parte de lo que ambas exponían: por un lado, el esencialismo —no se puede enseñar a escribir—, por el otro, el puro ejercicio de la vocación —cualquiera con algo de interés puede crear algo original y válido—. Foerster cree en la recuperación de ciertos estándares y, al mismo tiempo, plantea que se implementen con el debido rigor. Hay unos valores culturales implícitos que deben informar el acto de la escritura, pero no podemos olvidarnos ni de la crítica ni de la creatividad, ejes fundamentales de su modelo de enseñanza de la escritura creativa, un modelo que, con leves variaciones, es el que se sigue aplicando hoy en día (Myers, 2006, p.135) en todo el mundo.

7.1.5. La consolidación de un modelo universitario

La dimensión práctica del plan teórico de Foerster se plasmaría en el diseño de un grado de cuatro años, compatible con la enseñanza de un máster, de dos años, que sería una especie de club de literatura especialmente interesado en los problemas de los escritores y, finalmente, también tendría cabida un programa de doctorado que culminaría con la defensa de una pieza creativa. Nada que ver, por lo tanto, con los anteriores modelos, basados en supersticiones, que apenas sí enseñaban unos cuantos trucos a los aprendices. Su formulación, básicamente humanística, va a atraer la atención de otros campus, como los de Princeton o Harvard, que aprovecharán la década de los 30, pese a las dificultades económicas propias del momento histórico, para crear sus propias escuelas de arte.

Sin embargo, no será hasta el final de la II Guerra Mundial que estos modelos se expandan por toda la geografía e, incluso, se sofisticuen y modernicen con, por ejemplo, programas de formación de formadores, a través de los cuales los profesores mejorarían sus capacidades para la enseñanza. Los programas de escritura se convierten en «*elephant machines*» en la medida en que de ellos egresan alumnos que serán profesores de otros alumnos que, a su vez, «crearán» nuevos profesores (Myers, 2006, p.147). De esta manera, se plantea uno de los grandes problemas que los programas de escritura creativa han arrastrado desde sus orígenes, esto es, su finalidad. Y es que parece impensable, incluso en un contexto como el de las escuelas de artes liberales, que la misión principal de una enseñanza no sea la formación de profesionales que puedan, finalmente, ejercer su oficio.

Hay una inversión muy alta para muy pobre retorno y más tarde, en los años 60 y 70, con los *boomers* (en el caso de EE. UU. los nacidos inmediatamente tras la II Guerra Mundial) recién aterrizados en la universidad, la desproporción entre demanda y oferta de empleo en los propios cursos va a ser notable. Es decir, hay muchos más candidatos a profesor que plazas vacantes. Esta será una de las críticas que acompañarán a los programas de escritura creativa a lo largo de su historia y es que estos, incluso en los primeros años, van a estar más pendientes de respetar la tradición literaria y, a posteriori, durante los años 60 y la era de las grandes

movilizaciones civiles, en hacerse con el respeto de la sociedad en general, y de los entes locales y regionales en particular, que de promocionar alumnos escritores.

Los años 60, por cierto, especialmente por esa explosión demográfica que citábamos anteriormente, traerían cambios importantes para los diferentes programas, especialmente por la participación cada vez mayor de las universidades estatales. Esto llevó a una burocratización de los cursos de escritura creativa y, por otra parte, la cuestión se centró en crear atmósferas propicias para el desarrollo de las capacidades artísticas, lo que condujo a que, de alguna manera, a estos centros se les pusiera «cara de laboratorio». Más aún si sumamos a la ecuación el renovado auge de las teorías positivistas que llevaron a la aplicación enfermiza de métodos científicos y teóricos en áreas que nada tenían que ver con estos postulados, lo que en el campo de la Filología se concretó en la fiebre del estructuralismo.

Ante esta doble amenaza, la de lo público —con el riesgo ya mencionado de la burocratización— y la de las posibles injerencias procedentes de otros campos del conocimiento, los programas de escritura creativa se van a asociar surgiendo, en 1967, la AWP (Associated Writing Programs). Precisamente, este organismo será el que, a partir de sus congresos y seminarios, vaya marcando la pauta de una enseñanza que pretende ser humanista y gozar de total autonomía dentro del currículum (al mismo nivel que la Crítica o la Teoría de la Literatura) partiendo con un objetivo claro que no puede ser otro que «producir» escritores. Escritores, además, que jueguen un rol importante en la sociedad. Detrás de estos programas, una visión de la literatura en comunión con la Crítica pero que no denota, en absoluto, un culto o una advocación a la «alta literatura». Una concepción comunitaria de la escritura, basada en la creación en grupo y en la crítica entre iguales. Una mezcla de autoexpresión (y distinción) y compromiso social, también con el entorno más próximo, regional y local.

Esta línea programática es la que ha llegado a nuestros días, no sin librar una denodada lucha contra los partidarios del estructuralismo y su sacralización de la forma por encima del valor y significado de los textos. Una lucha no ya por su existencia, indiscutible en términos numéricos y de popularidad, sino por su papel

dentro de los programas y organigramas académicos. Esto en Estados Unidos, donde ha cumplido ya noventa años de historia dentro de la universidad. En el resto del mundo, con la excepción de Reino Unido y Australia, esta batalla por la legitimidad y la definición se libra también en términos de supervivencia. Eso donde ha llegado a nacer, pues, como veremos, el peso de la tradición filológica, también de esta tardía fiebre teórica, ha dejado a la escritura creativa fuera del orden universitario, no digamos ya de la oficialidad, en numerosos países.

Mención aparte merecerán los casos de España y el ámbito hispanohablante, principalmente el latinoamericano, «jardín trasero» de los Estados Unidos también en esta ocasión, aunque con mejores resultados que en lo político y social. En cualquier caso, todas estas experiencias fuera de los Estados Unidos tendrían que esperar a la década de los 70 del siglo pasado para despegar, lo que pone de manifiesto tanto la diferente concepción de la materia como la diferente velocidad a la que fluye el pensamiento en unos y otros lugares, principalmente debido a la lógica conservadora que impera en determinadas regiones y que anula la mente y la ambición creativa de aquellos hombres que pudiendo ser los herederos de Mearns o Foerster optaron, sin embargo, por ser honrados funcionarios de universidad o idealistas escritores de café y «paridores» de teorías. También honrados, por supuesto, esto nadie lo cuestiona.

7.2. Naturaleza, legitimidad y justificación

¿La escritura creativa debería ser enseñada? Esta es la gran pregunta en torno a los programas de creación literaria: su existencia, su naturaleza, su legitimidad, su justificación o necesidad. Curiosamente, esta batalla por su presencia en los currículos se ha ganado mucho más fácilmente en los niveles de enseñanza media, al menos en los Estados Unidos, donde desde esa era que mencionábamos de la «*progressive education*» se integró con plena naturalidad en las aulas de colegios e institutos como una fórmula de pedagogía activa destinada a mejorar las capacidades de expresión, la toma de decisiones y la autonomía del alumno.

Dentro de la corriente crítica, el título *Against the Workshop: Provocations, Polemics, Controversies* (2011) del autor Anis Shivani se convirtió pronto en una referencia. En él, el autor critica el modelo de estos talleres o programas de escritura

creativa por varios motivos. Uno de ellos es que se centran en el *feedback* y no en la verdadera crítica, o que se basan en reproducir modelos de maestría con, a la postre, escaso éxito. Cree, además, que los verdaderos interesados en literatura deben reengancharse al debate y tomar partido por una u otra visión porque, de lo contrario, la deriva institucional será definitiva y terminará en una visión francamente utilitaria de la disciplina, una versión basada en la promoción de los egos y los individuos por encima de la propia materia: la literatura.

Es difícil negar la influencia del mercado en los programas de todos los MFA, especialmente a raíz de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. El mismo Ralph M. Berry, profesor en Iowa durante los años 80, reconocía la pérdida o erosión de los principios fundacionales de los programas —basados en el seguimiento de unos criterios universales para la escritura, una atención permanente al buen gusto literario, a los principios de la buena prosa...— con motivo de la mercantilización de todas las áreas del conocimiento (Berry en Ostrom & Bishop, 1994, p.84). El propio Foerster, fundador del programa de Iowa, reconoce que, pese a haber nacido para darle una orientación más práctica y aplicada a la Crítica, en sus fundamentos estaba presente el respeto a la tradición. «El bolígrafo, el papel y la papelera son los principales instrumentos de este laboratorio, solo subordinados a la pieza central del mismo: la biblioteca» (Foerster en Ostrom & Bishop, 1994, p.93). De hecho, la mayor parte de las declaraciones hechas al respecto por directores de programas o personas involucradas van a ir en este sentido, el de la no ruptura con el pasado y sus teorías. «Tenemos que buscar alternativas mejores a la competición o el divorcio» (Ostrom & Bishop, 1994, p.21), aseguraba Wendy Bishop en la búsqueda de esa fórmula ideal y moderada.

Quizá el camino nos lo muestre Jay Parini, escritor y profesor durante muchos años en la escuela de artes de Middlebury, quien, en un pasaje recogido en la paradigmática obra *Colors of a Different Horse: Rethinking Creative Writing Theory and Pedagogy* (1994), aparece citado del siguiente modo: «Es en su punto de unión, la retórica, donde la Teoría de la Literatura y la escritura creativa deberían reunirse. ¿Por qué la gente estudiaba retórica en primer lugar? No solo porque estuviera allí, como el Monte Everest, sino para acceder a un conocimiento particular, el de encontrar la manera más productiva de emplear el lenguaje, crear significados y mostrar determinadas respuestas. Solo cuando los críticos comprendan las demandas

de narrativa, se encontrarán en posesión de esa cosa tan maravillosa que es la audiencia» (Parini en Ostrom & Bishop, 1994, p.152).

En definitiva, un debate que no es tanto ontológico, pues ya prácticamente nadie duda de la existencia autónoma de la escritura creativa como un hecho social y académico, (vuelvo a referirme a los Estados Unidos), como meramente estético, en la medida en que conviven visiones de la literatura contrapuestas y, sobre todo, porque su resolución puede tener importantes implicaciones prácticas en los repartos de cuotas de poder y protagonismo dentro del entorno académico. Quien defiende una postura u otra defiende también su puesto de trabajo, su salario y su reputación.

7.3. Debates abiertos sobre aspectos prácticos

Haría muy mal la escritura creativa como disciplina en celebrar su progresiva implantación en las universidades, sus altos niveles de popularidad entre las masas o su creciente institucionalización a través de organismos y asociaciones nacidas para defender su independencia y la de sus profesionales ante las continuas amenazas procedentes de otros sectores económicos y científicos. Haría muy mal, me refiero, porque tiene muchos temas que resolver antes. O sobre los que debatir, al menos, si pretende ir mejorando en eficacia, si quiere mantener el respeto del público e ir granjeándose, poco a poco, por la vía de la entente y no la del enfrentamiento, el respeto de los demás departamentos y áreas del saber.

7.3.1. Burgués lee a burgués y ambos se gustan. Elitismo y clasismo en los programas de escritura creativa

En primer lugar, aunque el orden no implique una necesaria jerarquía, estos programas de escritura creativa deberían reflexionar sobre el halo de elitismo que los acompaña. Un elitismo que viene dado por condiciones de acceso muy exigentes, tanto en aspectos económicos como académicos, lo que hace que quede restringido a un espectro muy concreto de la sociedad. Esto, a su vez, repercutirá en los temas de sus

composiciones, por lo que el elitismo y la homogeneización consiguiente derivarán en una repetición de temas —y de formas de abordarlos— tremendamente monótona.

Por otra parte, en otra de las caras de este elitismo anclado en sus raíces y su naturaleza (universidad privada, vocación no estrictamente profesional), nos encontramos con que, en muchas ocasiones, el principal interés de los cursos reside en el modo en que conectan a los alumnos con figuras del mundo literario. En el artículo de 2015 «Why Writers Love to Hate the M.F.A.», firmado por Cecilia Capuzzi Simon en el *New York Times*, se recogen unas declaraciones de David Wingrave, alumno de la universidad de Nueva York, en las que reconoce que la principal enseñanza que sacaba de los cursos era su mayor conocimiento del mercado editorial y de la industria de la comunicación, algo que podemos comprobar acercándonos a su perfil de Twitter y comprobando que trabaja para cinco medios diferentes: *N+1*, *Carvezine*, *Guernica Magazine*, *Esquire UK* y *Public Books*.

Obviamente, no vamos a criticar que los programas de escritura creativa conecten a sus alumnos con los intermediarios y otras gentes del ámbito literario. El problema es que, conectadas ambas cuestiones, el elitismo en la captación y la dificultad para acceder a la institución si no es por la vía de estos contactos, nos encontramos con un sistema a todas luces endogámico que alienta las voces críticas que lamentan la falta de originalidad y la estandarización de los productos en algo que no tiene tanto que ver con las metodologías empleadas como con la perpetuación de una clase, y su particular visión del mundo, dentro de las estructuras con capacidad para crear y transmitir mensajes, por más que *La Galaxia Internet* haya llegado para «democratizar» el escenario.

7.3.2. «¿Qué tal si quedamos y escribimos?» La noción comunitaria de la creación

Otro debate, este sí relacionado con la metodología, es el que aborda la concepción comunitaria de la creación literaria dentro de estos programas que funcionan casi a modo de *hub* o espacios de colaboración para emprendedores. En primer lugar, esto choca con la visión tradicional del oficio del escritor, eminentemente solitaria. Los círculos literarios, las tertulias, no serían antecedentes inmediatos de este modelo,

pues eran, en todo caso, una reunión de soledades con muy poco intercambio real y sí mucha exposición y enaltecimiento del ego. Antes de los talleres solo la correspondencia confidencial o el ejercicio presencial de una amistad sincera podían ser consideradas formas de creación diferentes de la solitaria, pero nunca modelos estrictamente comunitarios.

Dentro de los consejos que el Ministerio de Cultura de Colombia, en su Red de Escritura Creativa RELATA, incluye en la Guía para Talleres de Escritura Creativa 2018, se recoge una declaración literal de Martha Elizabeth Fajardo a propósito de su propia experiencia como profesora en un taller: «En el momento de la crítica, el clima de camaradería es muy importante, pues hay circulación de emociones que se regulan mejor en un ambiente amable. En este sentido, se incentiva la afectividad positiva y se aprende a exteriorizar lo que se siente. Todos siempre quedamos en los zapatos del otro».

En fin, nos alegra mucho que esto sea así, y creemos que estos talleres juegan un papel social muy importante ofreciéndoles una tribuna a numerosas personas, mayoritariamente mujeres, con grandes necesidades de expresión. Sin embargo, es muy cuestionable que en estos ambientes, tan amables y sentidos, pueda darse la crítica que verdaderamente logre mejorar un relato y a quien lo realiza. Lógicamente, cada taller o programa puede tener su propia línea de actuación al respecto. Es más, Eugene Barber nos aporta su particular visión: «hace unos años los talleres cambiaron, al menos desde mi punto de vista. La pregunta que tengo es “¿qué es lo que ha cambiado exactamente?” Los talleres parecen más interesantes ahora, pero también más problemáticos» (Garber en Ostrom & Bishop, 1994, p.33).

Linda Tomol y Patrick Lawler también han reflexionado a propósito de esta cuestión y consideran muy importante el acomodamiento de los egos a la experiencia comunitaria, el modo en el que unas voces y otras empastan, el modo en el que unas silencian a otras o, todo lo contrario, las hacen resonar. De ahí que el papel del profesor cobre una importancia vital, debiendo superarse, por supuesto, las visiones jerarquizadas de lo que se concebía antiguamente como una clase. «[El profesor] debe poner un micrófono a los que menos hablan y ser un eco de las ideas que allí se vierten» (Tomol y Lawler en Ostrom & Bishop, 1994, p.248).

7.3.3. «Perdonen, ¿qué hay que hacer para ser profesor?» Las dudas sobre el perfil de los docentes

No solo por esto, sino también por un tema de justificación y legitimidad de cara a la comunidad universitaria o a las instituciones culturales de cada región, el debate sobre la formación y procedencia de los profesores es siempre uno de los más encendidos. De hecho, el título del libro que nos ha guiado durante el repaso histórico, *The Elephants Teach*, bromea con la ingeniosa frase pronunciada por Roman Jakobson: «¿Así que Vladimir Nabokov va a ser propuesto para una plaza de literatura en Harvard? ¿Qué será lo siguiente? ¿Contratar elefantes para que impartan zoología?» (Jakobson en Myers, 2006, prefacio).

Hay muchas opiniones diversas al respecto, pues todo depende del modelo de enseñanza que se quiera promover. Desde un punto de vista aplicado, quién mejor que un escritor para resolver o proponer soluciones a problemas que él ya ha tenido que afrontar anteriormente. Sin embargo, como mentor o ideólogo de técnicas y estrategias pedagógicas, quizá sus aptitudes se queden cortas o permanezcan al margen de las verdaderas necesidades de los alumnos. Wendy Bishop pone un poco de cordura al asunto y plantea la necesidad de que la formación sea lo más amplia y variada posible: «fue trabajando en la retórica, en la composición, después de mi propio entrenamiento en escritura creativa y en didáctica de la escritura que finalmente me considero a mí misma una escritora, y una profesora de escritura creativa, con suficiente capacidad para hacerlo a mi manera» (Ostrom & Bishop, 1994, p.303).

Jeri Kroll y Graeme Harper, en su publicación *Creative Writing: Drafting, Revising and Editing* (2020), ahondan en esta cuestión reseñando la ausencia de formación específica y, también, el régimen de multitarea en el que se encuentran inmersos numerosos escritores, con escasa capacidad para formarse en la práctica de la escritura y en su análisis crítico al mismo tiempo. Será curioso comprobar, cuando nos adentremos en el análisis de nuestro entorno más próximo, cómo en alguno de los talleres que se ofertan en nuestro país, como el de Fuentetaja, gran parte del profesorado no es escritor, sino experto en pedagogía de la escritura creativa, tal y como señala Chema Álvarez en el artículo firmado el 1 de febrero de 2021 por Claudia Vila Galán y titulado «Escribir para abrirle una ventana al confinamiento».

No en vano, la propia Asociación Europea de Programas de Escritura Creativa, en adelante la EACWP, ha incluido numerosos seminarios destinados a la formación exclusivamente pedagógica de los profesores de los cursos, por una parte para especializarlos, pero también para poder dar nociones básicas a quienes llegan a esta profesión por la vía más habitual y práctica: el ejercicio profesional (o semiprofesional) de la escritura.

7.3.4. «Tal vez mañana lo sepamos». ¿Qué enseñar y cómo? Contenidos y metodología

Otro asunto por abordar sería el de la elección de los currículos, la configuración de los *corpus* y las decisiones más ontológicas, pero a este asunto dedicaremos buena parte del siguiente capítulo. Por este motivo, lo pertinente ahora es hablar de otra serie de dificultades en el plano metodológico que terminarán influyendo, a la postre, en la calidad de la educación. David Starkey, coautor junto a Wendy Bishop de otra de las obras emblemáticas en torno a esta cuestión, *Keywords in Creative Writing* (2006), señala el problema de basar la enseñanza únicamente en la revisión y la corrección de textos al olvidarse, de esta manera, de las estrategias preverbiales (Starkey en Ostrom & Bishop, 1994, p.272) relacionadas con la percepción, la invención de la memoria, el ejercicio de la imaginación y todos aquellos talentos que describimos en el segundo capítulo de esta investigación.

La propia Wendy Bishop critica el inmovilismo y la ausencia de investigación sobre metodología y didáctica, exigiendo la revisión profunda de los presupuestos de la disciplina, incluso en términos ontológicos y epistémicos, pues echa de menos un currículo que denuncie las viejas premisas, los tópicos, los mitos, los renombre y los reafirme en lo que debería ser «un logro sustancialmente creativo» (Ostrom & Bishop, 1994, p.310). En la obra recientemente citada, *Keywords in Creative Writing*, plantea las dificultades de homologación y la falta de impulso dentro de los departamentos universitarios, donde va a ser especialmente discutido su rigor, sobre todo si se compara con el que define las taxonomías y las metodologías propias del área de Crítica (Bishop & Starkey, 2006, p.15).

Ni siquiera los intentos de los programas de doctorado por incluir una parte de reflexión y crítica han logrado destensar una relación que, al final, se basa en criterios no tanto argumentativos como de supervivencia en la institución. Una supervivencia que está en peligro por el auge de la escritura creativa a pesar, incluso, de las dificultades —ligadas a su juventud, pero también a sus problemas de legitimación— con las que se encuentra para puntuar en los *rankings* basados en menciones o apariciones en publicaciones con impacto. Pero, nuevamente, es de lamentar que este éxito y esta popularidad no vengan de la mano de una decidida apuesta por renovar los contenidos y las metodologías, aspectos que muchos estudiosos critican por haber sido trasplantados, sin adaptación alguna, del modelo de Iowa a los diferentes campus, lo que ha provocado su obsolescencia casi automática y serios problemas de descontextualización (Bishop & Starkey, 2006, p.24).

Puede que parte de toda la experimentación que reclama Wendy Bishop debiera ser desarrollada por el profesor antes de enfrentarse a una clase. De esta manera, los docentes deberían practicar, ensayar y poner en cuestión estas premisas que ella denuncia llevando, en paralelo a su labor en el aula, líneas de investigación que pudieran llegar a reformular los modelos. Sin embargo, la propia EACWP parece estar especialmente interesada en esa línea propia de la nueva metodología, orientada más a las emociones y a los afectos que a los objetos de conocimiento. De hecho, en uno de los seminarios virtuales ofrecido durante el mes de julio de 2021, Agnieszka Studzinska defendía que no se trata tanto de enseñar a escribir (esto dependerá del alumno) como de enseñar a escuchar y enseñar a ser escritor, que es diferente. En muchas ocasiones se compara la figura del profesor con la de un editor, de ahí que se le demande, fundamentalmente, tener vista y oído para detectar un talento particular.

7.3.5. «No, aquí no es». El problema de la evaluación y la no capacitación profesional

Todo ello nos llevará al problema de la capacitación profesional de los egresados, una cuestión añadida a los consabidos problemas de legitimidad. A esta se añade la dificultad para la evaluación de los trabajos y las aptitudes de los alumnos, lo que cuestiona aún más su presencia en los currículos, al menos desde un punto de vista más tradicional como el europeo. «Juzgamos su éxito o fracaso en función de cómo

de bueno es su trabajo, sin haber definido adecuadamente qué es bueno en este caso» (Haake en Ostrom & Bishop, 1994). Los mismos dilemas a los que se enfrenta la escritora y profesora Katherine Haake son los que afrontan los diferentes profesores de los cursos y programas de escritura creativa alrededor del mundo. Otros autores como Peter Elbow señalan que muchas veces la calidad de los trabajos va a depender de las expectativas y esperanzas depositadas por el propio profesor, pues ellos son los únicos que pueden hacer ver la existencia de recompensas invisibles que empujen a los alumnos a ir un poco más allá en la calidad de su esfuerzo (Elbow en Ostrom & Bishop, 1994, p.309).

Este tema nos lleva inmediatamente a valorar la deseable posición del profesor a la hora de emitir juicios. Leo Masiello, por ejemplo, admite que él simplemente hace sugerencias mientras le da al alumno todo el tiempo, y toda la distancia necesaria, para que sea él quien luche con la posibilidad de realizar dicho cambio. «Si yo le forzara a cambiar, él empezaría a asumir que tiene que escribir para complacerme, y eso hubiera supuesto una pérdida de identidad en vez de una ganancia» (Masiello en Ostrom & Bishop, 1994, p.232). Todas las aportaciones y juicios del profesor en el marco de los programas de escritura creativa tienden a formularse en términos de posibilidad o sugerencia. De ahí que no quepa una evaluación al uso, que solo tendría cabida en el caso de que los talleres asumieran los presupuestos de «*the new Criticism*» y el profesor gozara de una autoridad casi absoluta a través de la cual emitir comentarios en el nombre de la objetividad o la base «científica» de la disciplina, cuyos principios se encontrarían en la historia de la literatura y en las normas o convenciones generalmente aceptadas.

Como decíamos, estos problemas de evaluación, la ausencia de doctrinas, de una causalidad manifiesta entre lo que se practica y lo que finalmente resulta, la carencia de estándares o leyes generales dificulta tanto la evaluación como la exigencia y, finalmente, la capacidad que tienen estos cursos para, efectivamente, formar futuros escritores, al menos en términos potenciales. Aunque emplearemos el siguiente apartado en hacer una radiografía más o menos completa de los cursos y sus salidas profesionales, lo cierto es que, como señala Jeri Kroll, «se observa que los ingresos de muchos de los egresados procede de ocupaciones no directamente

relacionadas con su formación y, en otros casos, se vislumbra que son capaces de explotar las competencias transversales de sus estudios en tareas que, si son exactamente las de un escritor, sí que pueden ser consideradas afines» (Harper & Kroll, 2020, p.2), se refiere al periodismo o la publicidad.

Las guías académicas de programas como los de Cornell ya advierten de que «no preparan a los estudiantes para un empleo concreto». De hecho, la experiencia, tal y como señala la escritora y profesora de escritura creativa en Toronto, Thea Lim, es que «la mayor parte de los graduados terminan ocupando los mismos puestos que ya ocupaban si tenían un bagaje laboral previo» (Lim en Harper & Kroll, 2020. p.5). Esto es triste y podría llegar a ser preocupante si, de hecho, a alguien le resultara sangrante este asunto. En este sentido, no hemos encontrado ninguna otra declaración que la de D.W. Fenza, director ejecutivo de la AWP, quien, en el anuario del Midwest Modern Language Association, puso de manifiesto que «el objetivo del graduado es llegar a ser, primero y por encima de todo, un reputado escritor, con relevantes aportaciones a la literatura contemporánea». Esto sería preocupante de ser realmente así (lo que dudamos), pues, como le replica David Myers, «el éxito está en torno al uno por ciento, muy diferente del noventa por ciento de las escuelas de médicos» (Myers, 2006, p.172).

Pero insistimos, esto solo sería un problema si la concepción inicial y las expectativas de los alumnos coincidieran con las de D.W. Fenza. Especialmente en el ámbito del español, más aún en América Latina, estas expectativas no pasan por formar o egresar escritores profesionales. Así, Nelson Pérez Medina, director del *Taller Arauca lee, Escribe y Cuenta*, aparece citado en esa guía RELATA que ya hemos mencionado del Ministerio de Educación de Colombia del siguiente modo: «si en medio de todo este proceso uno de los asistentes quiere dedicarse a la escritura de tiempo completo, de medio tiempo o de tiempo en tiempo está bien. Y si no ocurre nada con él y no quiere escribir nunca más en su vida igualmente está bien».

Y así, entre otras muchas maneras, han ido haciendo camino los cursos de escritura creativa, sin dar demasiada respuesta a los críticos, avanzando por su senda que es más la del «pueblo» que la de sus instituciones, generando un *know-how* que se legitima a sí mismo porque funciona, porque los alumnos se lo pasan bien y porque nadie espera, en definitiva, que le enseñen a escribir, o a ser escritor, en un año, o

cuatro, por cuatro duros o un buen pellizco, eso es lo de menos llegado el caso, sobre todo cuando el dinero, como sucede en el contexto cultural estadounidense, no suele ser un problema.

7.4. La escritura creativa hoy: el contexto anglosajón como marco e influencia

Tras este doble recorrido histórico pero también temático, transversal, en definitiva, por los problemas que aquejan a los cursos de escritura creativa desde sus orígenes a finales de siglo XIX, ha llegado el momento de hacer una fotografía a lo que sucede actualmente de un modo más bien esquemático y general, para luego descender y aproximarnos a nuestra realidad: la del español, por un lado, por la obvia afinidad que otorga el idioma, y la de la Europa continental, por los elementos geográficos e históricos que a ella nos vinculan.

Cualquier análisis de la situación actual exige partir de la diametral diferencia que existe entre el ámbito anglosajón y el resto. Estados Unidos, pero también el Reino Unido y Australia, han asumido con muchísima naturalidad, aunque no sin discrepancia, la presencia de la escritura creativa en los currículos y, como consecuencia, su participación en la economía va a ser también mucho más importante. Para empezar, no existe, al menos no de un modo generalizado, una figura análoga o semejante a la de los MFA fuera del contexto al que nos venimos refiriendo. Solo en Estados Unidos, Gran Bretaña y Australia —últimamente también en Canadá y algunos países de América Latina, de forma excepcional, aunque no con una perspectiva tan global— es posible hacer un posgrado de estas características en escritura creativa, completamente homologado y en alguna de las universidades más prestigiosas del mundo. Si en este contexto el arte de escribir se ha aproximado al de la pintura o la música, en Europa sigue estando más próximo, mucho más, a los tratados de retórica y los textos filológicos.

De hecho, como veremos a continuación, todos los intentos de enseñanza de posgrado en países europeos se van a concentrar más en la investigación teórica o en la formación más clásica en literatura, aunque luego se les intente dar un carácter aplicado con la exigencia de una obra completamente creativa que actúe como colofón

y epítome de todo lo aprendido. De ahí que muchas escuelas o academias fuera del ámbito universitario (o, dentro de este, en el sector privado) hayan visto la oportunidad de hacerse con un hueco y acaparar gran parte de la demanda existente sin tener que someterse a los requisitos de las agencias de calidad y el viejo dogma, en definitiva, del estructuralismo y la fe en el texto que sigue definiendo los principales departamentos del viejo continente hoy en día.

Estas diferencias se van a plasmar en números (Data USA, 2020). Números que en su carácter absoluto tal vez puedan engañarnos, pero que siguen, a pesar de todo, reflejando un carácter más bien residual en el Producto Interior Bruto, incluso en Estados Unidos. Lo que sí se observa es una tendencia inequívoca: un crecimiento continuo que demuestra la consolidación de esta formación dentro de los esquemas universitarios y, al mismo tiempo, una cada vez mayor consideración de los alumnos egresados, que van a encontrar trabajos en áreas muy distintas como la industria del videojuego, el periodismo (en su versión actual, básicamente freelance) o también, claro, la industria editorial. Por no subrayar lo obvio y ya sobradamente mencionado: la mayor parte de los doctorados pretenden, y consiguen (aunque muchos se queden fuera), ser profesores de universidad.

Un total de 318 instituciones universitarias, la mayor parte de ellas privadas, ofrecen un total de 3 819 tipos distintos de formación en escritura creativa en Estados Unidos. Dentro de este total, 238 son formaciones de más de cuatro años, programas de grado o doctorado. Más de 20 000 alumnos se matriculan cada año en estos programas según *Data USA* (2020), entre ellos 158 programas que se ofertan con residencia incluida. Debido a esta gran competencia, las universidades se embarcan en verdaderas luchas por atraer al alumnado y son habituales las listas y las publicaciones promocionales. No debe de ser sencillo acertar con el destino, aunque el primer filtro, como ya insinuábamos al hablar del elitismo en estos cursos, es el económico, siendo el precio medio de la matrícula en los centros privados de 37 800 dólares anuales (por los 7 500 en las instituciones públicas).

Más datos que nos pueden permitir hacernos una idea acerca de la dimensión de esta indudable realidad económica y sociológica son los que aportan las oficinas de empleo. Así, más de un millón y medio de empleados han cursado este tipo de

formación, aunque, eso sí, las ocupaciones más corrientes son las de profesor de enseñanza media o el equivalente al bachillerato, lo que no es ningún demérito, pero sí da una idea de lo que antes comentábamos, la dificultad para obtener un puesto de trabajo directamente relacionado con la escritura, la creatividad o, más aún, con ambas. Cabe destacar también que muy pocos programas cierran la matrícula a alumnos graduados en Lengua Inglesa, siendo la procedencia, habitualmente, variada —también desde el punto de vista demográfico y sociológico—. Lo que sí se aprecia, haciendo un rápido repaso a los centros, es la predominancia de las escuelas de artes, pero también una notable presencia de facultades de comunicación. También podemos detectar una preferencia por los PhD sobre los MFA, probablemente porque los primeros habilitan para la profesión docente, principal destino laboral de los estudiantes.

Todos estos datos para poner en contexto y declarar el firme liderazgo de Estados Unidos en esta materia. Una materia, es curioso, a la que le está costando mucho avanzar en el resto de Occidente, donde todos los demás inventos «típicamente americanos» habían sido bien recibidos hasta la fecha. Sin embargo, lo novedoso de su concepción de la escritura, lo arriesgado de su filosofía y puesta en marcha ha chocado con el peso de la tradición, la historia y una larga trayectoria de defensa de «el conocimiento por el conocimiento» en la universidad, una de las instituciones más conservadoras del no por nada llamado viejo continente. A todo ello hay que unir la concepción romántica de la escritura, la consideración icónica, casi religiosa, de los grandes autores de cada nación; el fervor con el que se han leído sus textos, como si fueran extensiones de las sagradas escrituras. Cada lector, y cada profesor de universidad, tenía su Dante, su Shakespeare o su Cervantes. La literatura era, efectivamente, una cosa muy seria como para jugar con ella, al menos dentro de sus aulas y de sus dominios.

No es de extrañar, por lo tanto, que su primera expansión se diera en los países más desarrollados, económica y culturalmente, de la *Commonwealth*, en la capital del imperio y en, tal vez, su alumna aventajada, Australia, donde ya 83 instituciones de educación superior ofertan títulos (aunque no todos oficiales) de escritura creativa. Tanto en Reino Unido como en Australia son más frecuentes los doctorados que los

másteres, y en todos ellos el modelo de tesis habitual es el de una obra puramente original y creativa de entre 60 000 y 80 000 palabras al que se adjunta un documento crítico que examina, desde dentro, el proceso creativo del texto en cuestión. Los másteres, en todos los casos, serán de dos años, siendo el primero de formación más general en literatura y análisis de textos y el segundo más aplicado, centrado en la elaboración de un trabajo creativo especialmente tutorizado por un mentor, o supervisor, que ejercerá como tal a lo largo de los dos cursos.

Philip Gross, poeta y profesor de escritura creativa en la Universidad de South Wales quiso compartir con los miembros de la EACWP, sus reflexiones acerca del modo en el que la escritura creativa se había colado en el currículum de las universidades británicas en una publicación que podemos leer en la web de la asociación. Así, este autor comenta que parte de los motivos residen en el diálogo existente entre los escritores y los profesores de estudios literarios, también del ámbito de la educación, que concebían en secreto sus propias obras de ficción. Otro de los éxitos fue evitar la separación de la escritura creativa de los estudios literarios o filológicos, pues se llegó al común acuerdo de que la lectura de textos sería la pieza fundamental, ya fuera para el estudio de la historia de la literatura o para la creación de obras originales. Así, en estos cursos, más probablemente que en los norteamericanos, se considera fundamental eso que llaman «leer como escritores» o «pensar como escritores». A ello se sumaría la conciencia sobre lo que se está haciendo, la experimentación y la fase más empírica para completar el grueso del currículum, el núcleo de la enseñanza/aprendizaje (Gross en Briedis, 2015). Es un modelo, en todo caso, más impregnado de pura literatura, lo que le va a evitar, aunque las hubo, que el grado de crítica fuera tan furibundo como en los Estados Unidos.

En todo caso, que el modelo se implantara de un modo tan acelerado y súbito tuvo que ver también con la fundación de la *Arvon Foundation* que desarrolló una serie de cursos a modo de residencia de escritores en las que convivían 16 alumnos y dos profesores que actuaban como guías. Este modelo se inspiraba claramente en la experiencia previa de Iowa y toda la tradición estadounidense. A partir de entonces, en los núcleos académicos se pudo sentir una suerte de presión creciente en la línea de fusionar el oficio de escribir con la tradición más académica. Más complejo fue integrar estas enseñanzas en las universidades y equipararlas a las formaciones de máster cuando la impronta era más personal o profesional que académica. Pero todo

ello condujo finalmente a un desenlace favorable: que los estudiantes de máster dieran el paso de cursar los programas de doctorado y desarrollar, en paralelo a su creación original, una investigación académica que reforzaría, de este modo, los vínculos con los métodos más propiamente universitarios.

Todo este repaso para entender el ámbito en el que nos movemos y comprender cómo se localiza la enseñanza de la escritura creativa en español dentro de una escala más global. Una escala en la que aún es una pequeña criatura dando sus primeros pasos, la mayor parte de ellos por imitación de los modelos de sus progenitores, los ejemplos de Estados Unidos y Gran Bretaña, ejemplos ya implantados, de hecho, en la América hispanohablante desde los años 70, especialmente por cauces informales y con una dimensión eminentemente lúdica, en buena medida terapéutica y nada profesionalizante, que sería la que llegaría inicialmente a España en los años 80 de la mano de talleristas, estos sí profesionales, como José Donoso, Silvia Adela Kohan o Clara Obligado.

7.5. La escritura creativa hoy: España y el resto del ámbito hispanohablante

Al hilo de lo apuntado en el anterior epígrafe, podemos reafirmarnos a la hora de calificar la tradición de la enseñanza creativa en el ámbito del español, más aún en España, como reciente, escasa y desvinculada, en su mayor parte, de la academia. Al mismo tiempo, frente a los talleres o fórmulas fragmentarias de aproximación a la escritura, que se extienden por todo el territorio nacional bajo la protección o el auspicio de bibliotecas, centros culturales, cafés literarios o instituciones análogas, la oferta de grados y posgrados universitarios o de propuestas de formación integral son minoritarias tanto en número (solo cuatro másteres oficiales y un único grado en todo el país) como en matrículas. Solo la proliferación de formatos online, más compatibles con los nuevos hábitos profesionales y diarios, puede llegar a equilibrar este saldo.

En jerga propia de la teoría económica, el mercado de los cursos de creación literaria —en los que se integra también, como una más, la oferta universitaria al no haber hecho uso de una presumible posición privilegiada de partida— es un mercado

de competencia monopolística en el que los bienes que se ofertan son fácilmente diferenciables y en el que no existen, al menos en el caso español, barreras aparentes de acceso o salida. Este mercado atraviesa, por cierto, uno de los mejores momentos, tal y como nos sugiere una rápida lectura del gráfico 1, que emplea, esto sí, una fuente indirecta como las búsquedas de «escritura creativa» en Google, con un sostenido crecimiento de estas —alimentado, incluso, por la pandemia y el confinamiento— que no se compadece con los malos augurios expresados a propósito de la lectoescritura, el libro y la industria cultural en general.

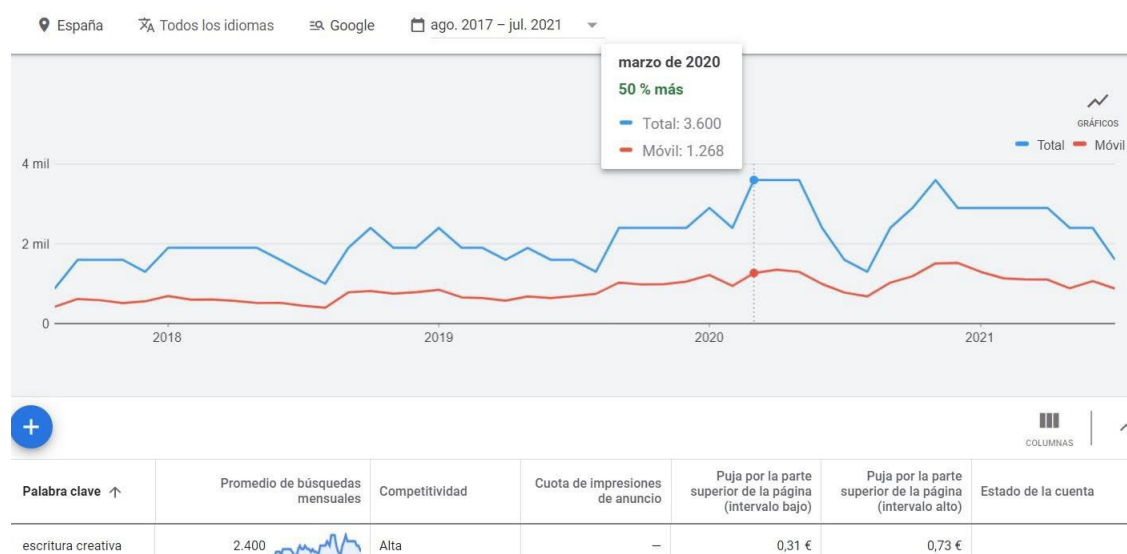


Ilustración 1. La escritura creativa en España. Búsquedas en Google entre 1 de agosto de 2017 y 31 de julio de 2021.

El hecho de que la universidad europea —europea continental, recuerden el matiz— haya marginado este tipo de disciplina por considerarlo ajeno a sus métodos, procedimientos epistemológicos y categorías ontológicas, ha dejado el camino expedito para que tanto empresas e iniciativas privadas, como las propias universidades del ámbito anglosajón a través de su oferta online, hayan colonizado este espacio abandonado por las cátedras filológicas del viejo continente. Algunas de estas, y alguna de las más prestigiosas, por cierto, como la Complutense de Madrid o la Universidad de Salamanca, han puesto en marcha sus propios programas, bien sea adaptándose a las exigencias de la ANECA o manteniendo una mayor libertad de cátedra y de elección del profesorado.

Independientemente del modelo adoptado, y a pesar de las diferencias existentes entre los programas, lo cierto es que, salvo excepciones, los programas académicos plasmados en sus guías de estudios revelan una concepción modesta y autolimitante de lo que puede llegar a ser, como hemos visto, la enseñanza de la escritura creativa. Se deduce de esta actitud extremadamente modesta, cuando no apocada, una cierta renuncia o claudicación, una cierta sumisión a esas dos instituciones que, como venimos diciendo, solo podemos alabar por su desarrollado instinto de supervivencia: la literatura y la universidad. Ante ellas, estos cursos, también sus directores, generalmente a caballo entre el mundo académico —que es el que les da de comer— y el literario —el verdaderamente vocacional—, solo pueden armar fórmulas compatibles, relacionarse desde la máxima humildad y sin querer armar demasiado ruido. La formulación de sus contenidos y objetivos va a ser siempre modesta y va a ir en la línea de reconocer, aunque sea de una manera velada o tácita, que se sienten incapaces de enseñar el oficio. Por este motivo, suelen incorporar toda una suerte de precauciones legales para evitar que nadie les reclame, a posteriori, ya sea legal o moralmente, daños y perjuicios.

Entre los programas seleccionados tanto en España como en América Latina, que no serán todos pero sí una muestra suficiente y significativa de los más importantes, al menos en términos de posicionamiento en buscadores y en páginas de referencia como *Emagister* —aunque solo sea por la inversión en marketing ya podemos deducir el interés con el que tratan su producto—, así como por el grado de actualización de sus portales y el número de referencias obtenidas, nos vamos a encontrar con cursos que se plantean como meras tomas de contacto, pero también con otros que aspiran a ser verdaderas puertas de acceso al mundo literario, con temarios más exhaustivos, aunque incompletos, con honrosas, aunque caras, excepciones, siendo la de la Escuela de Escritores la más ambiciosa, estricta y abarcadora de las propuestas, al menos en lo que a su armazón teórico y perspectiva aplicada se refiere.

Al respecto de este punto, hemos de señalar las dificultades para acceder a temarios e, incluso, a los fundamentos metodológicos y programáticos pues, para ello, numerosos portales piden la formalización de una prematrícula o determinados

formularios previos —desconocemos si por miedo a ser copiados—. También hemos podido observar una cierta improvisación y dificultades a la hora de desarrollar la complejidad inherente a un currículo con ínfulas de constituir el cuerpo de un seminario, máster o grado de escritura creativa, lo que será resuelto, muchas veces, con una no siempre justificada apropiación de las bibliografías y los temarios de los cursos de escritura de las universidades norteamericanas, aunque entendamos que todas tengan como referencia el exitoso caso del Iowa Writers' Workshop.

La selección va a incluir tres grados o licenciaturas: el grado en Literatura y Escritura Creativa de la Universidad de Navarra —nótese esa inclusión en primer término de la Literatura—, la licenciatura en creación literaria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México —fue curioso comprobar cómo la UNAM solo ofrece formaciones muy puntuales— y la licenciatura en artes de la escritura de la Universidad Nacional de Artes en Buenos Aires, Argentina. También los siguientes posgrados, cuya oficialidad no va a ser un tema de discusión en esta tesis al tener que ver, principalmente, con la posibilidad de construir en torno a ellos una carrera dentro de la universidad: Máster Universitario de Escritura Creativa de la Universidad de Sevilla, Máster Universitario en Escritura Creativa de la Universidad Complutense de Madrid, Máster en Creación Literaria de la Universidad Pompeu Fabra, Máster en Creación Literaria de la Universidad de Salamanca, Máster en Creación Literaria con Grupo Planeta de la Universidad Internacional de Valencia —del que no será difícil adivinar su principal intención—, Máster en Creación Literaria de la Universidad de Granada, maestría en escritura creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Argentina, la maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia y el programa de Escritura Creativa de la Escuela Experimental de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes en Colombia.

Fuera del ámbito académico, tratando de rescatar de entre el ingente número de propuestas formativas las que mejor se ajustaran al propósito de la investigación, por tratarse de programas integrales a desarrollar en el equivalente de, al menos, un curso académico, y primando también aquellas experiencias directas que nos otorgan un conocimiento expreso y privilegiado sobre la cuestión, he elegido el Máster *El arte y el oficio* de la Escuela de Escritores de Madrid, los cursos online de la empresa

Fuentetaja y también los de la empresa Yo quiero escribir, así como el Máster en Creación Literaria y de Pensamiento en la Escuela Contemporánea de Humanidades de Madrid, quedando fuera instituciones como el Ateneo de Barcelona u Hotel Kafka, cuyos cursos suelen ser más específicos o monográficos, siendo estos auspiciados fundamentalmente por editoriales, talleres asociados a librerías o bibliotecas, con un carácter mucho más fragmentario y menos ambicioso.

También se han descartado, por proceder de una tradición distinta y beber, también, en fuentes diferentes, siendo, en esencia, una adaptación de los mismos másteres impartidos en inglés, los cursos y posgrados de escritura creativa impartidos en español en los Estados Unidos, entre ellos algunos tan prestigiosos como los de Iowa, Nueva York, Houston o San Diego

7.5.1. Categorías y parámetros para la comparación

Los nombres son importantes. Siempre lo son y más aún si nos movemos en el terreno de la escritura y lo literario, donde se pretende la máxima eficiencia en la capacidad expresiva —«el máximo significado con el mínimo de significantes», tal y como resumía Pía Barros su poética—⁶⁵. Por esto no puede pasarnos inadvertido el diferente título que se otorgan a sí mismas estas formaciones. Escritura creativa podría ser lo mismo que creación literaria, pero no lo es. Si la primera pone el foco en el «yo» que inventa mundos, la segunda se centra en el aspecto literario de la composición, esto es, el seguimiento de unas reglas y una tradición que la otorgan esta funcionalidad para separarla de otros textos de tipo pragmático o técnico.

Tampoco nos puede ser indiferente que el curso se imparta en una facultad de Filología, en una de Humanidades, en una de Comunicación o en una escuela de arte, pues su inclusión en uno u otro centro nos va a dar, necesariamente, mucha información sobre su orientación y finalidad. Y no son iguales las expectativas cuando media la palabra «oficio», lo que inmediatamente aporta un cariz profesionalizante a la formación, en buena medida en detrimento del rigor académico y la formalidad.

⁶⁵ Ver página 120.

De ahí que para el análisis de las diferentes ofertas formativas queramos ser precisos en la terminología. Así, para tratar de establecer una comparación entre ellas, descartado el interés que pueda tener su oficialidad, al menos para esta tesis, vamos a establecer cuatro ejes de observación y estudio a partir de los cuales poder encuadrar las diferentes propuestas.

En primer lugar, nos vamos a fijar en la concepción que se tiene del objeto de la enseñanza. Así, la escritura podrá ser considerada como una forma elevada de arte, casi irreproducible, o como un oficio, con sus particulares reglas y técnicas. Por otra parte, en función de la sede de estudio, pero también de la orientación de los programas, puede ser estudiada como una rama aplicada de la teoría de la literatura o como un apéndice de las ciencias de la comunicación y la retórica. Todo ello va a influir en el pacto tácito que se configura entre profesores y estudiantes, en la elección de contenidos y en su tratamiento metodológico modificando, en última instancia, la experiencia y, por supuesto, el aprendizaje definitivo.

Las expectativas son muy diferentes si se aborda la escritura como un acto de comunicación, se parte de la posición del intérprete y se utiliza la palabra para comunicar de manera persuasiva un mensaje, o si se plantea como un acto esencialmente íntimo y personal que debe atender únicamente a las necesidades de expresión del autor en conexión con sus mecanismos de percepción. O si, finalmente, se acepta la presencia de una tradición, se asume una herencia, un *corpus* literario que actúa como guía o referencia, incluso para ser subvertido. Del rol que se le tenga reservado a la escritura en la institución que ofrece los estudios o de la proyección que se realice, a priori, sobre el futuro de los alumnos, va a depender en gran medida la propuesta teórica y su plasmación práctica. Lo fundamental, como sucede en cualquier contrato, es que la filosofía del curso se compadezca con las ideas preconcebidas por el alumno.

En relación con lo anterior, nos va a interesar analizar la atención que prestan los diferentes programas a la transversalidad de los contenidos ofrecidos, de las materias impartidas y cómo esta transversalidad va a informar la orientación general de estos másteres o cursos de escritura. Partir de un programa variado e

interdisciplinar supone asumir una visión muy particular de la escritura creativa: por un lado, implica poner el foco en el alumno como autor, aceptando que un desarrollo integral del mismo redundará, inequívocamente, en una mejor escritura; por otro, implica un tratamiento bastante superficial de las materias, al no haber tiempo para un acercamiento con mayor profundidad. De lo contrario, si no se apuesta por esta transversalidad de los contenidos se estará aportando una visión más reduccionista de la escritura, o se estará aceptando tácitamente que no se pueden mover los límites que configuran el talento y el carácter del aprendiz. De esta manera, los cursos se limitarían a exponer un conjunto de técnicas narrativas, normas de estilo o composición, a acompañar al alumno por los consensos que el paso del tiempo, ayudado por la crítica y la institución académica, han fijado en el imaginario colectivo.

Sin embargo, una visión más amplia del oficio dotará al aspirante a escritor de un acceso a áreas del conocimiento menos específicas, concebirá su formación dentro del amplio espectro humanístico y también científico, pues básicamente todo será de su interés: la psicología, la meditación, las técnicas propias de artes afines o próximas a la literatura como la pintura o la música... Es evidente que esta transversalidad, amén de ser una postura filosófica y didáctica, estará íntimamente relacionada con la institución sede de los seminarios, siendo una característica propia de las escuelas de artes, más extendidas en América Latina por la directa influencia norteamericana, y menor en las empresas creadas *ad hoc* para la impartición de estos cursos y talleres, aunque nuevamente la Escuela de Escritores de Madrid nos sorprenda con un currículo muy variado en este sentido, como veremos a continuación.

En tercera instancia, vamos a intentar deducir, a tenor de sus *corpus*, la inspiración en que están basados estos cursos. Las bibliografías, citas y referencias empleadas, también las biografías académicas de sus profesores, pueden dar buena idea de cuáles son las raíces ontológicas de cada uno de ellos. En la elección de unas lecturas sobre otras se puede llegar a entrever el influjo cultural característico, el seguimiento de uno u otro canon (o ninguno), de nuevo la concepción de la escritura creativa.

Muchas veces esta es toda la información con la que parte el alumno, al menos antes de hacer el primer intento y aproximarse a demandar más información. En los

programas académicos figuran todas estas pistas que, bajo una lectura atenta, pueden aportar pistas definitivas sobre la naturaleza, objetivos y fines de las diferentes enseñanzas.

Relacionada con la anterior, una lectura de estas guías, también de las presentaciones o introducciones a los cursos, nos puede permitir acceder al grado de ambición y a las renunciaciones que, de manera un tanto crítica, se anuncian por anticipado para evitar la confusión de los alumnos y, sobre todo, para eximirse de cualquier tipo de responsabilidad si el proceso de enseñanza-aprendizaje finaliza sin una transformación del aprendiz. Por este motivo, muchas guías incluyen cláusulas de humildad o ponen el foco en las capacidades o esfuerzo del alumno lo que, por otra parte, tiene especial sentido cuando nos referimos al ejercicio de un arte u oficio.

Conviene conocer, en cualquier caso, las expectativas e intenciones con las que el curso fue diseñado, pues, muchas veces, concurren razones privadas relacionadas con la vida interna de los centros o universidades. Sería interesante, al menos, detectar una cierta vocación leyendo entre líneas y prestando atención a las palabras clave de los discursos iniciales o atender, como ya sugeríamos, a la composición del claustro de profesores para detectar una mayor o menor presencia de personal estrictamente académico, procedente de la crítica o, sin embargo, más vinculado con el oficio. También los precios de la matrícula (en la medida en que dependan de los propios cursos), las actividades que organizan en paralelo, el interés por el *networking* o el acceso a contactos por parte de los alumnos, contribuirán a determinar los objetivos últimos de estos programas: si asumen, o no, el reto de contribuir decisivamente a la profesionalización de sus estudiantes o si, por el contrario, se configuran como meros elementos de apoyo.

7.5.2. Diferencias y semejanzas

Una vez definidas las categorías y los parámetros para la comparación, nos vamos a servir de estas para tratar de perfilar o esbozar una panorámica que abarque todos los programas de grado, posgrado y cursos extraacadémicos en el ámbito hispanohablante. Lógicamente, al abordar la cuestión desde un punto de vista temático

o sectorial, la excepcionalidad y la casuística van a verse difuminadas y desatendidas por la necesidad de alcanzar ciertos consensos y generalidades.

Hecha esta salvedad, y aclarado también el fin y la justificación de las mencionadas categorías, conviene reseñar la asimetría en el acceso a la información, pues no todas estas instituciones actúan con igual transparencia en la exposición de sus currículos, líneas programáticas o cartel de docentes, un hecho que no siempre tiene que ver con una opacidad deliberada, sino también con una cierta dejadez en el ámbito administrativo. Así, frente al catálogo amplio y detallado y el acceso libre y sin restricciones a la guía académica que nos ofrece el máster en Creación Literaria de la Universidad de Salamanca, nos encontramos con un contenido mucho más reducido y menos concreto en la mayor parte de páginas web de las formaciones latinoamericanas o, por ejemplo, también en la Universidad de Granada. Alguna de estas cuestiones las hemos podido resolver contactando por correo electrónico con las secretarías de las facultades o escuelas, pero en muchas otras ocasiones no hemos recibido ninguna respuesta.

Esta asimetría es mayor si se tiene en cuenta el acceso privilegiado que pude tener a determinadas formaciones, al haber asistido a ellas en primera persona, como alumno del mencionado máster de Creación Literaria de la USAL, los talleres online de la empresa Yo quiero escribir (donde pude cursar dos niveles distintos) y también los de Fuentetaja, donde no he sido alumno, pero a cuyos materiales sí he logrado acceder. En cualquier caso, creo oportuno tomar como referencia estas experiencias para poder fijar estándares y establecer comparaciones, hecho para el que también cuento con experiencias menos completas, y por ello descartadas en este capítulo, con Hotel Kafka —curso *La cocina del escritor y el editor* 2016-2017—, la editorial Páginas de espuma, que durante el confinamiento ofreció un curso de edición especialmente pensado para escritores, la Biblioteca Pública de Salamanca, donde durante un curso entero, 2015-2016, he asistido al taller de escritura creativa de Raúl Vacas o los talleres de Jorge Carrión, en concreto el de *Crónica y Ensayo* que impartió vía WhatsApp también durante el confinamiento. Puntualmente, también he participado en unas jornadas informales organizadas en 2013 en el extinto Ateneo de Salamanca organizadas por Annie Altamirano e impartidas por Silvia Adela Kohan. Todas ellas, aunque no formen parte del análisis, han contribuido a crear un armazón teórico y una idea general de lo que se viene haciendo en el ámbito de la escritura

creativa que me permite abordar la cuestión con cierta perspectiva y con una mirada que ya puede permitirse ser, hasta cierto punto, crítica.

7.5.2.a. La concepción de la escritura

En numerosas declaraciones, ya sean por escrito u oralmente, muchos de los responsables de los grados, posgrados y talleres han dejado caer su manera de entender la enseñanza de la escritura creativa. Una concepción que tal vez han podido asumir por su experiencia directa como escritores —lo que sucede en la mayor parte de los casos— o de la tendencia general y el modo en el que esta ha ido calando, muchas veces de un modo no consciente, en la tradición hispanohablante de forma casi indiscriminada. Esto explicaría, por ejemplo, el modo en el que el modelo de Iowa se ha implantado en los centros latinoamericanos sin adaptación alguna al contexto.

O cómo, a pesar de que esta misma influencia está cada vez más presente en España, el peso de la tradición universitaria como producto esencialmente europeo, ha incrementado los recelos hacia esta peligrosa versión aplicada de la literatura que se considerará, de inmediato, antes de someterla a mayor consideración, como un saber poco especializado, sin base epistemológica, y además soberbio, en la medida en que aspira a modelar el talento literario, lo que, además, conduce a procesos de homogeneización y estandarización de la escritura que no casan bien con la pretensión de originalidad y creatividad que predicán. «El taller crea relatos intercambiables y, de algún modo, castrados por un atracón de técnica», nos avisa Luis Landero, citado por Maribel Martín Yarza en el ya mencionado artículo *Andamios para el talento*⁶⁶.

Tampoco parece casual, y desde luego no es un asunto baladí, la tradicional ausencia en los planes universitarios de las facultades de Filología —centros que, al menos en España, siempre han tratado la escritura con un aire condescendiente o, en el mejor de los casos, como un aspecto no enseñable, al margen de la teoría de la crítica, de las teorías del discurso o de la filosofía del lenguaje—, en lo que parece una genuina *contradictio in terminis* pues, al final del camino, aunque con un diferente enfoque, siempre aparece la escritura, con su componente imaginativo, es cierto, pero

⁶⁶ Ver página 2.

como una *conditio sine qua non* para que puedan producirse el estudio filológico o la teoría literaria.

Que la concepción imaginativa y práctica del arte quede fuera de las universidades —consagradas, sin embargo, al estudio de sus efectos— revela también un cierto pudor, amén de la ya mencionada humildad que exime al docente de considerarse a sí mismo un maestro capaz de incentivar cambios profundos en el aprendiz, sea este un pintor, un músico o un escritor, así como de evaluarlo bajo parámetros muy complejos de definir, pues su existencia muchas veces depende de su propia ambigüedad y apertura. Existe, por lo tanto, una reticencia de tipo más bien filosófico, una asunción generalizada de hermetismo o esoterismo en la labor del artista, un *savoir faire* que escapa a todo intento de categorización, explicación o reducción a cualquier método científico o análogo. «Siempre me ha parecido un desatino que la educación del escritor pueda cursarse en una academia. El lugar propio sería el taller» (Caballero en Marín, 2018).

No son solo filosóficas o hereditarias las dificultades con las que se encuentra la escritura creativa para ingresar por derecho propio, como una disciplina, en la universidad española. Otras son de carácter burocrático, pues la exigencia de un doctorado para poder dar clases, al menos en enseñanzas oficiales, limita mucho la contratación de escritores profesionales, muchos de los cuales ni siquiera se llegaron a plantear la posibilidad de desarrollar una tesis. Y, aunque ya hemos visto que es discutible que los mejores profesores de escritura creativa sean los propios profesionales, sí es cierto que su experiencia privilegiada sobre el oficio puede ser de interés para alumnos que se van a enfrentar a similares dificultades.

Nuestra principal fuente de información, en este caso, han sido las propias *landing pages* de los diferentes programas, pues de un rápido vistazo es posible deducir su ideología y principales líneas pedagógicas, especialmente en lo referente a la presentación del curso así como, navegando ya a través de la página, la formulación de los objetivos y las competencias que se pretenden trabajar, muchas veces, eso sí, rellenos con las prisas propias del vencimiento de los plazos administrativos o las necesidades de marketing, pero no por ello menos válidos para encabezar el análisis.

Entrando ya a analizar las similitudes y diferencias observadas en las líneas programáticas y los fundamentos de los diferentes cursos, lo primero que cabría destacar es la imposibilidad de establecer grupos muy claros, pues la norma, como era de esperar en una materia tan nueva y poco estudiada es la de la variedad —por no decir la inconsistencia—. Es más, cabe pensar que muchos de estos programas sean más bien el fruto de una asimilación de ideas importadas que de un debate a fondo, reposado y sereno, sobre la esencia y el objeto de la escritura creativa, una disciplina que se está moviendo con demasiada ligereza, desde nuestro punto de vista, entre lo inexplicable y, todo lo contrario, entre lo que no es necesario explicar, lo que desincentiva los debates y rebaja la calidad de los intercambios.

Sorprende, de hecho, aunque se trate de un asunto de tipo institucional, que ninguna universidad o facultad española participe como miembro de la EACWP, cuando sí lo hacen centros universitarios de otros países como el Reino Unido, pero también de República Checa, Dinamarca, Suecia o Finlandia. Es en el marco de esta asociación y a través de sus congresos donde se dan los necesarios debates doctrinales y también aquellos otros más ligados a la didáctica o la pedagogía. Quedar al margen, con independencia de los motivos, solo puede empobrecer la calidad de los programas, volverlos más endogámicos y dependientes de un núcleo original, el de las facultades de Filología, que, para empezar, no creen en su autonomía y legitimidad.

Sin embargo, más allá de esta carencia de reflexión en torno a la disciplina, algo que, por otra parte, sucede a menudo en muchos ámbitos académicos y extraacadémicos que simplemente se imparten porque hay sobradas pruebas de su existencia, sí cabe profundizar en algunas propuestas, en sus porqués y en la manera en que este aspecto, tomado tantas veces como menor, va a impregnar la metodología, las expectativas y el resultado final del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Con diferencia, los másteres más «literarios» y más conectados con la industria del libro y sus derivadas, también, por tanto, con la profesión de escritor, son el de la Universidad Pompeu Fabra y el de la Escuela de Escritores. Rápidamente advertimos una primera disonancia, al tener uno de ellos sede en una universidad y el otro, sin embargo, en una institución creada *ad hoc* para la enseñanza del oficio, como lo demuestra el hecho de ser la continuadora del Taller de Escritura de Madrid, surgido

en el año 2000. Es más, como advertíamos anteriormente, su compromiso de partida es también muy distinto, pues uno es una escuela de escritores —lo que selecciona de partida a sus alumnos y genera una expectativa— y el otro un máster de creación literaria —en principio más abierto, tanto en su definición como en sus horizontes—. Sí se observa, en cambio, una familiaridad en la elección del profesorado, pues ambos van a apostar decididamente por escritores profesionales para sus principales módulos, aunque el nexo evidente del primero con la universidad se plasmará en la presencia de algún profesor con formación mixta y un mayor arraigo con lo académico.

Entre los másteres decididamente universitarios, el de Salamanca es, seguro, el que presume de una visión más literaria del oficio, menos teórica en cualquier caso. Si en los casos anteriores nos encontrábamos hablábamos de cursos impartidos por escritores para escritores, aquí estaríamos hablando, más bien, del caso de un máster para lectores y escritores de literatura impartido por profesores con formación académica que, en algunos casos, han desarrollado complementariamente una carrera como escritores. La lealtad al texto es firme y la principal creencia es que se puede aprender a leer como escritores para sacar de los textos las fórmulas que nos permitan desentrañar los misterios del oficio, hecho que se pondrá en práctica en cada uno de los seminarios, pero, principalmente, en los diferentes trabajos de final de máster.

El resto de las formaciones académicas, algunas de ellas oficiales —lo que les obliga a incluir módulos relacionados con la investigación al poder conducir a estudios de doctorado—, curiosamente, frente a lo esperado por causa de dicha oficialidad, van a ser más prácticas y van a estar más destinadas a la adquisición de técnicas, herramientas y normas de composición, lo que de alguna manera las aproxima más a la idea de taller. Por supuesto, adquirirán este particular sentido todas aquellas que emplean la universidad únicamente como reclamo o como sello de homologación, es el caso del máster que el Grupo Planeta auspicia en la Universidad Internacional de Valencia, donde la orientación es claramente profesionalizante y la jerga, también los contenidos, es deudora del idioma del mercado editorial. Un posicionamiento más excéntrico y menos convencional encontramos en el caso de la Universidad de Granada, a lo que ayuda, seguro, su inclusión en la Facultad de Humanidades. En los casos de Sevilla y Madrid, enseñanzas oficiales ambas, debemos destacar el vínculo existente con las facultades de comunicación, hecho que, casi sin

querer, las dota de un valor distintivo y diferencial al situar la escritura literaria más cerca de lo expresivo o persuasivo que de lo simbólico o elevado, aunque ya hemos visto⁶⁷ como todas estas distinciones pecan de artificiosidad.

Tampoco es posible encontrar un patrón claro y unívoco entre las propuestas latinoamericanas, aunque sí se aprecia en ellas, tal vez por integrarse mayoritariamente en las facultades de arte, que la dimensión creativa es la predominante. Ese «*creative work*» convive formidablemente con la necesidad de adquirir unos conocimientos que se encuentran en la base de una educación humanística, soporte de cualquier trayectoria o intento artístico. Esto lo observamos especialmente en el caso de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, donde el currículo de la licenciatura —también la duración favorece esta percepción más holística— estará muy vinculado al campo de las ideas y el pensamiento, siendo la escritura concebida como una mera traducción de ambos habitantes de la mente humana.

Comparte esta visión, aunque con una aplicación mucho más práctica, la Universidad de los Andes, en la que los alumnos se centrarán en la plasmación de la idea, en lo que este ejercicio de traducción antes mencionado tiene de oficio o destreza. Por su parte, mucho más centrados en la técnica y en la adquisición de herramientas van a estar en la Universidad Nacional de Artes de Argentina, en la Universidad Tres de Febrero, también argentina, y en la del Sagrado Corazón de Puerto Rico, todas ellas más volcadas en la profesionalización del alumno y aspirante por la vía de la acumulación de recursos retóricos y compositivos.

De hecho, esta última línea conecta mejor con la tradición del taller literario, una fórmula con dilatada trayectoria en el subcontinente sudamericano, lo que revela, como ya hemos apuntado en varios apartados de esta tesis, una concepción lúdica de la escritura basada en la creación y en la corrección comunitaria de los textos, pero, al mismo tiempo, rendida a la evidencia de que el talento no puede ser enseñado, pues apenas abordan con metodología la posibilidad de transformación. Al aprendiz solo le queda escribir y aprender tanto de la crítica ajena como de la propia, tanto a sus

⁶⁷ Ver páginas 198 y ss.

textos como a los de sus compañeros de taller, que leerá tratando de comprender el proceso de creación, las tomas de decisiones sobre la trama o el estilo.

Finalmente, por lo que respecta a las entidades creadas *ex profeso* para la impartición de cursos y talleres de escritura, decir que son coherentes con su mensaje. No en vano, se trata de enseñanzas fundamentalmente prácticas, consagradas al ensayo por la vía de las propuestas de escritura o los ejercicios de estilo basados, eso sí, en obras canónicas que se leen con absoluta devoción y de las que los profesores extraerán los ejemplos a seguir para conformar narraciones que «funcionen», pues en todo caso la escritura se concibe como un medio de comunicación unido, por lo tanto, de forma irremisible al lector, de cuya presencia serán en todo momento conscientes.

7.5.2.b. Interdisciplinariedad y transversalidad

Aunque el carácter más o menos monográfico, más o menos interdisciplinar y/o transversal de las diferentes enseñanzas se sugería también en los presupuestos del punto anterior, creo que puede resultar de interés repasar esta cuestión, analizar la uniformidad o policromía de los diferentes programas, no solo por lo que esto revela a propósito de la filosofía de los mismos, sino también por la clase de formación que un alumno puede llegar a obtener, algo que podría llegar a ser, si el mercado fuera de competencia perfecta y no hubiera barreras geográficas o económicas para el acceso, un aspecto de vital interés para los aspirantes a escritor.

La dramática aplicación del positivismo y la deriva cuantitativa y teórica que impregnó la vida universitaria española durante los años 70, así como el modo en el que esta influenció el diseño de los grandes planes educativos, por un lado, y de los más modestos programas de centro, por otro, contribuyó a la parcelación de los saberes y a la especialización en materias o disciplinas cada vez más reducidas. Esto, que no ha sido corregido por Bolonia, a pesar del intento por crear primeros cursos más generales, afectará también a las formaciones en creación literaria, inseparables de la matriz que los alimenta.

Sin embargo, hay pocos actos que se rebelen con mayor insistencia ante el levantamiento de fronteras dentro del conocimiento y la simplificación, por ello, del mundo, que el acto de pensar. Pensar, recordar, imaginar, si no fueran, acaso, meras

fórmulas retóricas para hablar de lo mismo, son los verbos que anteceden a la escritura, que preceden a la palabra, y todos ellos necesitan estímulos de muy diferente tipo, zonas no cartografiadas: avanzar, en ocasiones, sin brújula ni mapa, renombrando lo visto si fuera necesario. Parece claro que un currículo que quiera afrontar la tarea de enseñar a escribir con un mínimo de honestidad debería ser, en primer lugar, lo más interdisciplinar y transversal posible, poco específico y no demasiado particular, aunque cada parte del proceso requerirá un tratamiento también singular. Como bien sabemos, muchos cursos se resignan y renuncian a no intervenir en los mecanismos de percepción y transformación de la experiencia en ideas abordando, únicamente, lo que sucede después de esa sucesión de verbos: de pensar, recordar o imaginar.

Entre las propuestas más centradas en la escritura, quizá por aproximarse a ella desde una visión más clásica, respetando las divisiones genéricas y dando un notable protagonismo a los escritores, nos encontramos con el máster de la Universidad Pompeu Fabra y con el de la Universidad de Salamanca, si bien en este último caso sí es posible cierta transversalidad al incluirse una asignatura de recursos y otra de lectura en clave creativa, aunque ambas asignaturas no dejaban de estar conectadas con el oficio literario, al menos en un sentido lato.

Como ya comentamos, tanto los programas de grado o licenciatura como algunos casos de maestría en el ámbito latinoamericano representan los mejores ejemplos de transversalidad al ser, prácticamente todos ellos, programas más amplios de humanidades enfocados, simplemente, al ejercicio de la escritura, sobre todo en los primeros cursos, más generales. Sirva como ejemplo el currículo de la maestría que oferta la Universidad Tres de Febrero, con incursiones en el cine, la historia del arte u otras cuestiones muy amplias y poco específicas en lo que respecta a la cuestión más puramente literaria.

Pero si estos currículos representan los ejemplos paradigmáticos de transversalidad, la interdisciplinariedad, epítome de la escritura considerada esta como un compuesto multiorgánico y poliédrico que se alimenta de todas las fuentes posibles para aspirar a la universalidad de su mensaje, lo vamos a encontrar en el máster de la Escuela de Escritores, donde cobra mucho peso, por ejemplo, una

disciplina como la psicología. La psicología, pero también la creatividad, la inspiración o la propia figura del escritor como artista. En esta misma línea, aunque no se presente de un modo tan concreto en su página web (ni hayamos podido acceder a información complementaria vía correo electrónico, tal vez porque, como parece, hayan detenido su actividad tras la pandemia), la Escuela Contemporánea de Humanidades, a través del máster en Creación Literaria y Pensamiento apunta también a esta interdisciplinariedad al dirigirse a creadores de cualquier género —en un caso bastante particular de superación genérica— y al centrar la enseñanza, no tanto en el oficio o la adquisición de una técnica, como en la génesis y formación del pensamiento: «la construcción de la mirada propia», el «aprender a pensar»⁶⁸.

Finalmente, nada globales ni interdisciplinares, por más que puedan aparecer algunas referencias concretas al cine o al teatro en sus currículos —no se salen, en ningún caso, del concepto de lo narrativo o compositivo—, son los cursos propios de las instituciones especializadas en escritura creativa, quienes no se consideran llamados a recorrer todo ese proceso previo a la escritura, sino simplemente a moldear, aunque solo sea mínimamente, la parte más rudimentaria, compositiva o estilística y, en todo caso, sin salirse de las referencias y los textos de los propios escritores.

7.5.2.c. Inspiración y *corpus*

Si en los dos puntos anteriores ha sido complicado encontrar patrones o generalidades más o menos recurrentes, lo cierto es que, en los *corpus* bibliográficos y las referencias explícitamente declaradas, también en las explícitas, sí se aprecia un sesgo claramente contemporáneo y, más concretamente, norteamericano. Un sesgo que se desmiente únicamente en el caso de muy contadas excepciones con la ampliación, casi nunca la sustitución, de los títulos originales por otros de autores latinoamericanos, estableciéndose un nuevo canon que, en buena medida, no deja de ser heredado del estadounidense, principal influencia de los Vargas Llosa, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez.

⁶⁸ Así se recoge a través de su página web oficial: <http://www.ech.es/estudios/master/> último acceso: 20-08-2021.

Los detentadores del discurso, en la era precapitalista los críticos, más adelante las grandes editoriales, bajo el paraguas de la autoridad y por la vía del contagio, han filtrado la vasta tradición literaria hasta dejarla reducida a muy pocos autores (y poquísimas autoras) en un claro caso de «son todos los que están, pero no están todos los que son». Sí, títulos universalmente conocidos como *Moby Dick* —para referirse al punto de vista—, *Lolita* —para hablar del uso de la repetición y la relación entre el estilo y el contenido— o *David Copperfield* —como ejemplo de la invención de la memoria y protomodelo de autoficción—, se repiten en todas las propuestas al igual que sucede con autores iconográficos norteamericanos como Holden Caulfield o Raymond Carver, autores virales *avant la lettre*. En cuanto a los autores latinoamericanos, encontramos una gran presencia de Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, cuya pertinencia no se discute, pero es obvio que en todas las selecciones se observa, además de un criterio literario, un sesgo cognitivo de confirmación —acudimos a los títulos que confirman nuestros gustos— que se renueva constantemente a la vez que convive con modas y corrientes transgresoras que también encontrarán su hueco en algunos programas de creación literaria, a veces en conexión con criterios de tipo más bien ideológico: nos referimos a las vanguardias o a los representantes de la generación beat. Sorprende, tal vez para no abrumar a un público que no siempre procede de las facultades de estudios filológicos, la escasa proporción de menciones a los clásicos de la literatura, esto es a Cervantes, Shakespeare, Homero, Goethe o Chaucer.

Casi no merece la pena, no porque no sea importante, sino porque resulta demasiado evidente, estimar la nula o escasa representación de tradiciones no occidentales o marginadas dentro de esta cultura (literatura indígena, literatura de mujeres, literatura no canónica o comercial), lo que limita el objeto de estudio de una manera que no podemos llegar a medir. Rompen con estas tendencias, aunque no de un modo radical, el máster de la Universidad Pompeu Fabra, que incluye numerosos autores actuales y abraza una forma de entender la literatura muy innovadora por abarcar en su seno numerosos puntos de vista; el del grado de la Universidad de Navarra, probablemente el más multicultural, abarcando incluso la lectura de obras africanas y orientales; y finalmente la licenciatura en Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de Argentina, que sí otorga un peso específico superior al esperado a los autores regionales y locales. Por su parte, el máster de Creación

Literaria de la Universidad de Salamanca puede reclamar el honor de ofrecer un corpus menos ortodoxo y, si cabe, más latinoamericano, hecho que entronca con la formación y los gustos particulares de sus docentes y con la natural conexión entre la universidad —que goza de un gran prestigio en la región— y este entorno cultural que es, además, el de procedencia de muchos de sus alumnos en la versión online.

En cualquier caso, el análisis de los corpus refuerza la idea de que, en muchas ocasiones, el trasvase de la enseñanza de la creación literaria en la Europa continental, también en el subcontinente americano, se produjo sin los filtros y las prevenciones necesarias, sin que mediase un proceso de adaptación y replanteamiento de la cuestión. Excepciones aparte, la asimilación de los métodos y las referencias fue prácticamente total e indiscriminada, de ahí que, aunque sea por herencia lectora, Estados Unidos se haya convertido en una segunda patria para todos los aspirantes a escritor en el mundo occidental.

7.5.2.d. Ambición y renunciaciones

Lógicamente, los escenarios temporales, las limitaciones de recursos y la propia naturaleza de este campo de estudio y aprendizaje, implican una serie de renunciaciones, exigen una declaración de honestidad dirigida tanto a los alumnos como a la propia profesión. De lo contrario, si cursar un grado, posgrado o taller de escritura garantizara un desempeño exitoso, las editoriales no darían abasto para lanzar todas las obras y los lectores no encontrarían tiempo para ir vaciando sus mesillas con las últimas novedades de los últimos egresados de cada una de estas enseñanzas.

En numerosos programas se explicitan estas cláusulas de exoneración de la responsabilidad: no hay forma de garantizar resultados futuros, como por otra parte sucede también en los másteres no profesionalizantes, que son la mayoría —otra cosa es que habiliten para ejercer la profesión, no para dominarla—. Sin embargo, otras propuestas, más conectadas con la institución literaria y el mercado editorial, se aventuran a hacer declaraciones de intenciones más ambiciosas. Es el caso de la Universidad Pompeu Fabra, en la que ya se incluye un proceso de selección bastante exigente, siguiendo el modelo de las mejores facultades estadounidenses y británicas

para sus MFA y PhD, en las que un control sobre el perfil de los alumnos actúa como una garantía de éxito para el conjunto de la formación. También evita llevar a cabo esta declaración de modestia el Máster Online de la Universidad Internacional de Valencia patrocinado por el Grupo Planeta, que hace una apuesta muy importante por asegurar la proyección profesional de sus alumnos.

También, aunque por diferentes motivos, son ambiciosos los programas de grado y licenciatura, entre otras cosas para justificar sus cuatro y cinco años de duración, lo que diluye la previamente apuntada limitación temporal. Dentro de este grupo, se aprecia una mayor determinación en los programas de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y el de la Universidad Nacional de Artes de Argentina, sobre todo si lo comparamos con los propósitos enunciados en su presentación por la Universidad de Navarra que, aunque ambiciosa, reconoce que cursar el grado supone, únicamente, un primer paso en el camino de la escritura.

Sin embargo, tal y como apuntábamos, la norma general es la de la prudencia en la formulación de los objetivos, algo que encontramos en el resto de propuestas universitarias, en las que se plantean propósitos poco ambiciosos y se señala que, como sucede en todo arte u oficio, su maestría requiere de un ingente trabajo que dependerá, en última instancia, de la determinación del alumno y de las horas que pueda invertir por su cuenta, mucho más allá de las clases del máster, para la asimilación de las técnicas, la depuración de un estilo y el dominio de las herramientas propias de la escritura, particularmente el lenguaje. Esto más todo lo relativo al talento innato, un hecho por el que estos cursos pasan de puntillas por ir en contra de su propia existencia, pero del que son perfectamente conscientes.

Las escuelas o empresas dedicadas en exclusiva a la enseñanza de la escritura creativa suelen centrar sus productos en todo lo relativo a la producción artística, esto es, en acompañar a los alumnos en un proceso muy práctico a través del cual los alumnos podrán descubrir las estrategias ocultas de la creación literaria, estrategias que les permitirán culminar, si ponen lo necesario de su parte, sus propias composiciones. Es decir, con la excepción de la Escuela de Escritores, que, como su propio nombre indica, aspira a una formación más integral del autor, las escuelas de escritura creativa son, sobre todo, atajos formativos a través de currículos

extremadamente condensados destinados a allanar el camino para que los aspirantes a escritor puedan llevar a cabo el sueño de ver publicadas sus propias obras.

7.5.3. En primera persona. Un estudio de casos

Como apuntaba anteriormente, gran parte del análisis previamente expuesto descansa en mi experiencia en primera persona, una experiencia que, lógicamente, no tuvo como principal finalidad el análisis de los cursos sino intentar aprender lo máximo posible. Esta trayectoria de casi diez años me ha permitido comprender mejor el fenómeno en su conjunto, las diferentes metodologías empleadas de primera mano. El paso por cada uno de estos cursos, además de ayudarme en mi propia trayectoria como aspirante a escritor me ha dotado de una perspectiva que me permite discernir, no tanto juzgar, los fundamentos y propósitos de cada una de ellas y poder extrapolar estas conclusiones a un espectro mucho más amplio y, por supuesto, inabarcable.

Siguiendo la agrupación que hemos venido empleando para distinguir la oferta formativa en creación literaria, mi recorrido habría transcurrido por todas estas categorías. El máster de Creación Literaria de la USAL era un máster académico pese a no ser oficial. Las experiencias en Yo quiero escribir me permitieron acercarme a una metodología distinta, más concreta y precisa, orientada a la producción de una obra, mientras que mi paso por el taller de Las Conchas y también, de otro modo, el curso de Hotel Kafka, me proporcionaron acercamientos más parciales y puntuales a la escritura creativa, pequeñas píldoras que habrían de completar, reforzando o contrargumentando, los conocimientos adquiridos en las formaciones más ambiciosas y homogéneas. Los cursos recientes, impartidos por Juan Casamayor (Páginas de espuma) y Jorge Carrión (Talleres Jorge Carrión) me han dotado de una nueva perspectiva, aproximándome a cuestiones mucho más precisas aún, a corrientes y modos de concebir la escritura creativa menos convencionales, empezando por los soportes en que se ofrecen (Zoom y WhatsApp), pero también por su aproximación a la producción textual más reciente y novedosa por sus temas y enfoque. Finalmente, aunque no esté centrado en esta temática, no quería dejar de destacar el valor complementario de, por un lado, mi formación como profesor y, por otro, de mi carrera como entrenador nacional de baloncesto (con las implicaciones pedagógicas y

didácticas que se derivan de ambos casos) en la medida en que ambas me han aportado los recursos necesarios para acercarme a la cuestión de la enseñanza desde el otro lado de la mesa, como docente y no únicamente como alumno.

El máster de Creación Literaria de la Universidad de Salamanca, con una aproximación mixta, teórico-aplicada, con profesores más académicos y otros más profesionales (que o bien daban clases o bien participan en seminarios en paralelo a la actividad académica oficial) también perseguía incentivar la lectura crítica en clave creativa, la autoevaluación de nuestros propios textos y la aproximación a obras que podrían darnos pistas definitivas sobre el oficio y sus reglas escritas y tácitas. El máster también conseguía disciplinar la práctica a base de programar tareas parciales a lo largo de todo el año, todas ellas conectadas con los contenidos teóricos y tendentes a producir sesiones de crítica grupal, aplicando en este punto una metodología típica de taller.

Su localización, su claustro de profesores, su adhesión, sin casi «intrusos», a la facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, lo convierten en un máster muy literario y algo filológico, algo que probablemente coopera con que, en cambio, sea uno de los menos ambiciosos respecto a las expectativas o pretensiones profesionalizantes. Su currículo mantiene una fuerte carga genérica (los módulos principales se correspondían perfectamente a cada uno de los géneros mayores), apenas se siente la penetración de disciplinas afines y la transversalidad queda reducida a una asignatura básicamente instrumental como es «recursos para escritores». La calidad del profesorado, aunque atado a las exigencias académicas de deber contar con un doctorado (o estar en el proceso de obtenerlo), es muy alta y, en su mayoría, está compuesto por autores con obra publicada, lo que hace que se mezcle perfectamente, y de modo muy natural, la perspectiva más filológica con la más artesanal: los análisis de textos se convierten también en autopsias de las que obtener técnicas a implementar en la escritura.

Las experiencias online con Yo quiero escribir me aproximaron a técnicas sobre las que no había reflexionado tanto, desvelándome, de esta manera, las fuertes carencias que arrastramos en el arte del *story-writing* a la salida del instituto, cuyos

contenidos habría que revisar dado el renovado interés en la producción de textos al hilo de la nueva sobrevaloración del «yo». De hecho, filósofos como José Antonio Marina defienden la implantación de los modelos de taller en la enseñanza media, pues, como recuerda citando a Silvia Adela Kohan, «un taller de escritura es un lugar donde se pone en movimiento el deseo de escribir y el proceso de la escritura» (Kohan en Marina & Válgoma, 2015, p.113). Estos talleres colmaron, de alguna manera, estas lagunas formativas propias de una formación excesivamente basada en la gramática, la sintaxis, la historia de la literatura y el análisis formal de textos pero que desatiende por completo la dimensión creativa o aplicada. Así, por lo tanto, en estos cursos pude comprender que la escritura es esencialmente un acto comunicativo que debe tener presentes las normas de codificación de los mensajes, las emociones y los sentimientos del lector: la producción, como defendía Edgar Allan Poe, de un efecto.

Ninguno de estos programas se detiene en la figura del autor, no se preocupan en formar escritores con sensibilidad, el gusto literario o un estilo muy definido, seguramente porque se declaran inhábiles para poder hacer progresos significativos en estas áreas. Así pues, su principal objetivo es ampliar el catálogo de herramientas y contextualizar el uso de cada una de ellas con vistas a la producción de un texto que finalmente funcione, lo que reforzará la autoestima del aspirante y le señalará el camino a seguir, un camino que habrá de recorrer en solitario.

En cuanto a las vivencias más recientes, en cursos de urgencia concebidos para mantener viva la llama durante el confinamiento, simplemente decir que, igualmente, se centran en aspectos muy particulares, en géneros concretos o en visiones parciales del oficio, pues están pensados para desarrollarse en poco tiempo y, únicamente, pretenden sembrar una cierta curiosidad o provocar un nuevo interés en el alumno.

En conjunto, este recorrido personal me ha permitido recorrer la mayor parte de tipologías, me ha ayudado a centrar el conocimiento disperso que podía tener sobre la cuestión —procedente, fundamentalmente, de la lectura y otras formas de contemplación del arte—, a valorar nuevos caminos y nuevas posibilidades y a percatarme de que existe un campo de estudio alrededor de una disciplina nueva, la escritura creativa, que avanza a tientas de la mano de la tradición anglosajona o del «tallerismo» latinoamericano, y que echa de menos una reflexión conjunta, seria,

pluridisciplinar y transversal sobre lo que significa, con independencia de su enseñanza, la escritura, el puerto de destino e interés primigenio de todos los que un día nos matriculamos en alguno de los cursos o talleres aquí esbozados.

Por todo ello voy a dedicar el siguiente capítulo a poner en relación el cuerpo teórico que existe en torno al objeto de enseñanza de estos cursos, la creación literaria y la creatividad, con el estado actual de la cuestión, especialmente en nuestro país. Ello para procurar alcanzar conclusiones que, muy probablemente, necesitarán ser valoradas con mucho más tiempo y a través de nuevas preguntas. Lo que sí creo poder demostrar es la carencia, precisamente, de investigación acerca de un campo que, aunque joven, parece haber llegado para quedarse, seguro en nuestras sociedades y, muy posiblemente, también en nuestros centros universitarios, ya sea en sus facultades de Comunicación, Humanidades o Filología. Esto (la falta de investigación), tal vez, por el desinterés de las propias instituciones, pero no podemos ocultar, tampoco, que si no se ha desarrollado esta labor es también por la comodidad de quien se siente cómodo imitando los modelos americanos ante la ausencia de contestación de un público que suele acudir con entusiasmo, y no demasiado espíritu crítico, a recibir lo que le ofrezcan.

FORMACIÓN	CONCEPCIÓN ESCRIT.	OFICIO O ARTE	TRANSVERSALIDAD	INSPIRACIÓN/CORPUS	AMBICIÓN Y RENUNCIA
Universidad de Sevilla	Relacionada con la facultad de comunicación. Más bien pragmática	Oficio/aspecto retórico	Interesante la inclusión de módulos de psicología	Variada pero fuertemente influida por escritores estadounidenses y más bien contemporáneos	Es ambicioso en el sentido de dar un cariz profesional a la formación. Renuncia al aspecto artístico
Universidad Complutense de Madrid	Más literaria y entroncada dentro del campo literario	Muchas referencias a las herramientas y la teoría asociada al oficio	. Hay una concepción global y genérica de la escritura, no una transversalidad	Principalmente contemporánea, atenta a los nuevos discursos y estilos	Conscientes de la no posibilidad de crear profesionales, enfatizan la diversidad.
Universidad Pompeu Fabra	Profesional	Oficio con claves muy concretas que puedes y debes aprender, aunque aceptan el límite del talento	Poca. Estructurado a la vieja usanza con la persistencia de los géneros	Autores muy modernos y visión muy actual de la literatura	Muy ambicioso, tanto que los alumnos se codean con editores y autores reconocidos
Universidad de Salamanca	Más bien romántica y muy muy literaria, en conexión con los gustos clásicos	La escritura es un arte cuya parte procedimental puede ser entrenada	Poca, salvo la relacionada con el conocimiento del sector	Clásico y muy inspirado por los autores latinoamericanos en muchos géneros	Consciente de sus limitaciones. Apenas habla de escritura profesional
Universidad de Navarra (GRADO)	El final de un proceso que requiere de una formación integral	Tiene una consideración más artesanal	Mucha, pues el currículo es básicamente de humanidades	Muy variado, tratando de abarcar la totalidad de influencias y culturas	Se considera un primer paso dentro de la formación de un escritor, pero no renuncia a nada

UIV	Profesional, eminentemente técnica	Un oficio que se puede aprender	No demasiada, a pesar de la inclusión de competencias de estas características	Novela contemporánea y actual	Se renuncia a la perspectiva más artística, se apuesta por la dimensión profesional
UGR	Artesanal, eminentemente técnica	Oficio, sin duda, a pesar de las concesiones a la tradición	Escasa, salvo en temas relacionados con la creatividad/oralidad	No hay manera de saberlo	Gran confianza en la posibilidad de enseñar/aprender las técnicas del oficio
Universidad De los Andes	Profesional o técnico	Oficio. En su discurso dejan claro que lo difícil no es tener la idea sino plasmarla	Pese a estar circunscrita a un programa junto a numerosas disciplinas, es muy concreto	No hay acceso a esta información	Poco ambiciosos, no hay una búsqueda de excelencia, sino de eficacia expresiva
UACM (MÉXICO) Licenciatura	Culmen de un proceso de formación humanístico	Arte, en el sentido de estar encuadrado en un programa amplio	Mucha. Se requiere poco menos que ser un sabio renacentista	Textos clásicos europeos con leve presencia de autores nacionales	Ambiciosa en la medida en que su plan de estudios también lo es
Universidad Nacional de las Artes Licenciatura	Orientación muy práctica	Un oficio creativo, pero un oficio	Bastante literario con escasas concesiones a otras ramas o a saberes generales	Bastante localista en la selección de las referencias	Ambicioso, exhaustivo y firme creyente de la posibilidad de formar escritores
Universidad Nacional Tres de Febrero	Práctica pero conectada con las grandes teorías del arte y la literatura	Un oficio artístico, como el cine. Construcción creativa del yo y del otro	Programa bastante “cultural”, en el sentido de amplio y diverso	No hay acceso a la bibliografía	Poco ambicioso, sabedor de las dificultades

Sagrado Corazón de Puerto Rico	Práctica y orientada a lo profesional y el mercado	Un oficio, como otro cualquiera, con sus propias técnicas	Muy concreto y enfocado en la parte técnica	No hay acceso a la bibliografía	Ambicioso casi por exceso
Universidad Nacional de Colombia	Profesionalizante, aunque se abra la línea investigadora	Todo al servicio de la profesión de escritor, incluida la sensibilidad	Escasa y muy orientada a. Lo esencial son los talleres	No hay acceso a la bibliografía	Orientado al proyecto final, pero sin propósitos ciertos
Escuela de Escritores	Profesionalizante, pero muy consciente de la realidad de la institución literaria	Oficio elevado a arte por un excelso uso de la técnica y la mezcla de creatividad y sensibilidad	Sí, creo que se acercan con mucho criterio a las ramas colindantes del oficio de escritor	Muy completo, capaz de abarcar todas las tradiciones, al menos las occidentales	Es ambicioso, pues requiere de un alumno una apuesta en firme por la escritura y el máster responde
Escuela Contemporánea de Humanidades	El producto último, e íntimo, del pensamiento	Siempre se habla de arte y se recalcan los elementos más próximos a este	Mucha, pues se abra de la creación en sentido amplio y muy en conexión con el pensamiento	No hay acceso a esta información, aunque se intuye un fuerte peso de los textos clásicos griegos y romanos	No se trata demasiado el tema de las salidas profesionales, aunque se recoge la satisfacción
Fuentetaja	El resultado de un proceso arduo de aprendizaje que tiene unas reglas	Un oficio que se puede enseñar y aprender sobre la base de los grandes maestros	Poca. Todas las referencias son estrictamente literarias	Canon anglosajón e hispanoamericano con todos sus autores	Pone el foco en el alumno, al que se da herramientas y fuentes
Yo Quiero Escribir	Un artificio más o menos logrado para captar la atención de los lectores	Claramente un oficio, con normas muy básicas que hay que aprender	Muy especializado, aunque contemple las relaciones con otros oficios narrativos	Literatura moderna y contemporánea del ámbito cultural occidental	Profesionalizante y orientado al perfeccionamiento de técnicas

8. Alguna que otra certeza

Si algún adjetivo puede calificar el esfuerzo investigador que ha conducido a la redacción de la presente tesis este es «arriesgado». Centrar su temática en la enseñanza de la escritura creativa, una materia que ni siquiera forma parte del programa oficial de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, tiene algo de osado, lo confieso. Integrarlo en el programa de doctorado que lleva por nombre *Español: investigación avanzada en Lengua y Literatura* no supuso, en cambio, ningún desafío a este, más bien al contrario, pues considero que este recinto figurado representa el ámbito ideal para su gestación y residencia: cuando uno se sienta a escribir pretende crear nuevas significaciones, es cierto, producir ideas a partir de la memoria y la experiencia, es verdad, pero, al menos desde mi particular punto de vista —que coincide con las conclusiones extraídas de esta investigación—, todo ello no es posible sin trabajar a fondo con el lenguaje y sin rendir una suerte de culto a la literatura, no tanto como institución reguladora de usos y costumbres en la manipulación de este, o en el arte de contar historias, sino como tradición cultural y textual de la que, aunque secretamente, todo escritor sueña con formar parte.

Además, aunque proclame la ausencia de una motivación utilitaria preconcebida, es también evidente el potencial que la enseñanza de la escritura creativa posee en relación con la expansión de la enseñanza del español como segundo idioma, en cuyo éxito puede colaborar instaurándose como un método activo de pedagogía. Y no es desdeñable el modo en el que egresados de programas de estas características promocionan su propio idioma mediante la publicación de obras originales —alguna de las cuales puede convertirse en popular también en el extranjero— o la organización de seminarios, tertulias y debates en torno a la creación literaria.

Nada osada es, sin embargo, la intención de esta tesis —intención entendida de un modo teleológico—, pues no pretende marcar un antes y un después, fijar un hito fundamental en el futuro de la enseñanza de la creación literaria en esta u otras universidades ni alterar o modificar el modo en el que se viene impartiendo que, no en vano, a pesar de las críticas aquí vertidas, puede sentir como propio el éxito ligado a su creciente interés, lo que se plasma tanto en el número de matrículas como en la

proliferación de nuevos programas, con independencia del respaldo institucional con el que cuentan. Las conclusiones que presentaré a continuación tampoco pretenden figurar como base o sustento teórico de las diferentes propuestas, pues, como habrán podido comprobar, si algo se concluye de la lectura de los siete capítulos anteriores es la ausencia de certezas, el modo en el que unas dudas engendran otras en un bucle o encabalgamiento que amenaza con volverse infinito.

En lo que sí podemos estar de acuerdo es en la originalidad del enfoque. Se produce aquí algo que hemos señalado en el curso de la investigación: el modo en el que la biografía, sentimental y académica, en este caso, impregna los textos de sus autores. No me cabe la menor duda de que mi paso, completo o inconcluso, por diferentes enseñanzas –Derecho, Economía, Geografía, Historia, Deporte y, finalmente, Creación Literaria– ha participado decisivamente en la aproximación interdisciplinar de este trabajo, también en su carácter eminentemente escéptico – «vivir es transitar desde el casi todo es verdad al casi todo es mentira» (Wagensberg, 2006, p.18), afirma Jorge Wagensberg–, pues han sido muchas las oportunidades para descubrir la debilidad de diferentes *corpus* teóricos, el fanatismo de sus seguidores, lo tautológico de los argumentos en su defensa, lo que no niega, al menos no de un modo definitivo, la necesidad de teorías o la existencia «científica» de las distintas disciplinas como áreas de conocimiento o materias de estudio en el contexto universitario, cuya evolución solo puede pasar, precisamente, por el cuestionamiento y la contradicción.

Por otro lado, que mi primer contacto con el mundo literario se diera de manera espontánea y desde una perspectiva aplicada, me ha permitido gozar de una libertad que, eso sí, he querido emplear con el máximo respeto a una tradición en la que sigo queriendo imbuirme a través del estudio y la lectura, aunque no del modo necesariamente guiado en que lo hacen los jóvenes estudiantes recién llegados a la universidad, sin la experiencia suficiente para discernir o emitir juicios críticos sobre las materias que se le imponen casi como un mandamiento y de las que luego, por haber calado de un modo tan «natural», resulta tan difícil apostatar. Como decía, he querido ejercer de un modo responsable esta libertad, también la ausencia de una ambición utilitaria y la gozosa independencia que esto supone a la hora de escribir.

La ausencia de una intención o finalidad concreta no impide que la creación de esta obra haya venido impulsada por toda una serie de razones personales: como escritor en prácticas y alumno habitual, al menos en el pasado, de formaciones de escritura creativa quería ahondar en la naturaleza de esta cuestión, comprobar en qué medida había hecho bien invirtiendo tiempo y dinero en esta materia y, finalmente, dar respuesta a cuestiones como la «imitabilidad» del genio, la definición del estilo o la capacidad de radiografiar y replicar el talento.

De llegar a alguna respuesta concluyente podría terminar de definir un método de escritura o atreverme, incluso, a sugerírselo a otros, tal vez más dotados para la imaginación o la inventiva, pero peor organizados o menos disciplinados. Insisto, no se trataba tanto de criticar la metodología —aunque a veces no nos ha quedado otra opción— de los diferentes programas de escritura creativa como de alcanzar un ideal en torno a ellos cuestionando, si acaso, el modo en el que el paradigma fijado por el Iowa Writers' Workshop ha sobrevivido tantos años —noventa— y en contextos culturales tan distintos sin apenas haber sido revisado.

De igual manera, si me he planteado la legitimidad, justificación o esencia de estos cursos es porque estos debates siguen estando presentes, no tanto por lo que ello pueda afectar a su existencia —incuestionada al venir marcada por la demanda, e inalterable en la medida en que esta va a depender de las decisiones de los ostentadores de poder (económico o universitario) en cada momento—, sino para llevar a cabo un ejercicio teórico e investigador que, pudiendo haber avanzado en paralelo a su práctica, ha sido tradicionalmente muy escaso por la escasa financiación ligada a su aparente inutilidad y su condición marginal cuando no proscrita.

Sin embargo, si los cursos de escritura creativa se hubieran pensado más a sí mismos ahora no solo serían piezas indiscutidas del panorama socioeconómico de los países hispanohablantes, sino también miembros por derecho propio de los departamentos de las facultades de Filología o Comunicación en el seno de las universidades europeas, no para vergüenza de filólogos, periodistas y profesores de literatura, sino para mayor prestigio —y mejores posibilidades de supervivencia— de sus disciplinas ante el reto que se le viene encima a la universidad en cuanto que institución tradicionalmente monopolizadora del saber —y de los títulos que certifican

su posesión y titularidad—, en un contexto cada vez más democrático y un mercado laboral más liberalizado, con cada vez menos barreras idiomáticas y con fronteras, físicas y sectoriales, cada vez más permeables.

8.1. Limitaciones y dificultades

Si alguna dificultad he encontrado en el transcurso de esta investigación esta ha pasado fundamentalmente por la ausencia de un modelo en el que fijarme o del que partir. La ausencia de publicaciones sobre la escritura literaria como objeto de enseñanza se debe, por un lado, a la juventud de los programas universitarios y, por otro, a la perspectiva aplicada de los mismos, en la medida en que esta no conduce casi nunca a la apertura de líneas de investigación, ya sea por el desinterés de profesores y alumnos o por la no oficialidad de las enseñanzas de posgrado, que no habilitan, por lo tanto, para el comienzo de una carrera de este tipo. A ello hay que unir los problemas de financiación a los que se enfrentan los investigadores en términos generales y, más particularmente, en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades.

Así, todas las aproximaciones a la escritura creativa en nuestro idioma han procedido del campo de la didáctica y han partido de una visión instrumental de la misma, pasando por alto cuestiones ontológicas y epistemológicas. Así, Almudena Aguirre Romero, en su tesis *Escritura creativa y nuevas tecnologías: el uso de las nuevas tecnologías para la enseñanza de la escritura creativa en el sistema educativo norteamericano* (2019), aunque finalmente plantea diferentes aplicaciones de la tecnología a los modelos de enseñanza de la escritura creativa, basa su enfoque en la capacidad que esta tiene para contribuir al «desarrollo del lenguaje, el pensamiento crítico, la creatividad y la sociabilidad» (Aguirre Romero, 2019, p.219). Emilia Morote Peñalver, por su parte, reproduce este enfoque instrumental y, desde la facultad de Educación de la Universidad de Murcia, a través de la tesis titulada *La creación literaria de microficciones en Educación Secundaria y Educación Superior. Un modelo didáctico para el desarrollo de la competencia discursiva y el aprendizaje para la vida* (2016), plantea toda una serie de propuestas metodológicas para la escritura creativa en las aulas de secundaria y en la formación de los profesores.

Tampoco las academias estadounidenses o británicas nos han podido surtir de modelos. Los títulos de máster y doctorado que allí se ofertan concluyen con trabajos o tesis fundamentalmente creativas, con una parte de reflexión o autocrítica supervisada por sus directores que, en ningún caso, pretende reflexionar sobre cuestiones ontológicas o epistemológicas más generales. Las publicaciones que pudieron servirnos, en todo caso, como aliciente o impulso y generadoras de ideas, tuvimos que encontrarlas alejadas del núcleo originario —la Australasian Association of Writing Programs es, con mucho, la asociación más activa en este campo— y también lejos de los estudios más puramente literarios, pues la mayor parte de los autores se encuentran adscritos a centros y facultades de Comunicación.

Un caso excepcional es el de Paul Magee, profesor asociado de Poesía en la Universidad de Canberra donde ejerce como profesor de «*creative reading*», quien, en su artículo «Alternative futures for the creative writing doctorate (by way of the past)» (2020) quiso plantear alternativas al modelo de tesis antes enunciado (trabajo creativo más discurso crítico que acompaña). También resultan de interés los esfuerzos de Jenn Webb quien, por ejemplo, en su artículo «Let the writing be of words» (2020) plantea la necesidad de prestar mayor atención al proceso creativo, esto es, a las ideas pero también al lenguaje (vocabulario, sintaxis, puntuación, composición) sobre sus efectos, prueba sobre la que se emiten finalmente todos los juicios en los cursos de escritura (Webb et al., 2020, p.1). Y también es atractivo el intento de Vahri Mckenzie por demostrar cómo la socialización de la creación puede incentivar la práctica de la escritura en su artículo de 2019 «The Other Writing Group: an embodied workshop». En todo caso, y aunque hay que aplaudir este esfuerzo reflexivo y experimental, lo cierto es que las aportaciones de la investigación al estudio de la escritura creativa son escasas y parciales: ya sea por exceso de fe, en Estados Unidos y Reino Unido, o ausencia de interés, en la Europa continental, nadie se ha cuestionado nunca, al menos no de una forma consciente y con una perspectiva abarcadora, qué sucede cuando se escribe, qué hace falta saber, qué se puede, y qué no se puede, aprender al respecto.

Hay muchas sombras en torno al proceso creativo y, además, todo lo que se puede decir acerca de la escritura procede de la intuición o esa ficción, más o menos normalizada como prueba científica, que es la memoria. Todos los esfuerzos de los escritores por tratar de comprender su proceso han devenido en una descripción precisa de sus hábitos o en una nueva ficción acerca de lo que sucede en su cerebro. Tampoco la ciencia ha llegado a conclusiones relevantes a propósito del funcionamiento de mecanismos que son esenciales en el arte de la escritura como el de la mencionada memoria o la imaginación, habiendo debido asumir la naturaleza especulativa y conjetural de la mayor parte de sus conclusiones: el cerebro sigue siendo un gran desconocido.

Sin embargo, filósofos del lenguaje como Emilio Lledó nos han animado a rastrear en el texto parte de esta maestría, no tanto en la búsqueda de recursos técnicos o artimañas como en el hallazgo de restos orgánicos del autor diseminados en su escritura, que es la forma en la que el autor piensa cuando es consciente y persigue una finalidad estética. También hemos gozado y sufrido con los intentos de Van Gogh por reproducir los colores de la campiña francesa, del carro y el heno. Y hemos creído a Mahler cuando nos dice que podemos encontrarlo en el sonido de sus nueve sinfonías.

Pero las dificultades están ahí. No hay rastros físicos y materiales del talento, no hay sustratos visibles en los que indagar acerca del proceso; todo lo que nos queda son las obras, viciadas por su interés lucrativo o, al menos, por el interés que contienen de que se produzca un acto de comunicación, lo que hace más consciente el proceso y lo envuelve del ruido que hacen las máquinas de escribir cuando tachan algo que no debe ser publicado, un pasaje que no va a conectar con los gustos de una época.

Y, sin embargo, a pesar de todas estas dificultades, hemos seguido adelante convencidos, como estamos, de que estas limitaciones no pueden suspender el proceso, sino solo, tal vez, adaptarlo a la naturaleza del objeto. De ahí que el color de esta investigación haya sido necesariamente el gris, el modo verbal el subjuntivo y la actitud del hablante, en este caso del escritor, forzosamente dubitativa.

8.2. Posibles conclusiones

8.2.1. Hay una renuncia implícita a educar el talento

Tanto desde las perspectivas esencialistas, que descartan la posibilidad de la enseñanza del arte de la escritura, como de aquellas otras más posibilistas, que incluso se «atreven» a llevar a la práctica su postura optimista sobre la didáctica de la creación literaria, el talento es el gran olvidado. Las primeras lo sobrevaloran hasta el punto de no tener por qué investigar de qué se trata, un esfuerzo que resultaría inútil. Las segundas, aun siendo conscientes de su existencia, lo dejan a un lado en sus programas de enseñanza para que no moleste a los esfuerzos de escritura, lectura y comentario grupal en los que se basan. Olvidan que la verdadera materia prima de la escritura no es el lenguaje o idioma puesto a disposición de los hombres, sino el autor, el hombre o mujer; el artista en cuanto que reunión viviente de todas las facultades que lo integran y definen.

Es lógico, situar el talento en el centro de la ecuación podría resultar desalentador para muchos de los alumnos que llegan a estas formaciones guiados por esa especial necesidad de expresión que, en algunos casos, podríamos llegar a identificar con la vocación (y que en otros es solo eso, una necesidad de expresión, ni artística ni literaria). En este caso, como en tantos otros, uno no sabe si es mejor declarar la ingenuidad o el cinismo en quienes llevan a cabo esta exclusión. Si esta se produjera de forma inocente, su ignorancia desaconsejaría la matriculación en estos cursos. Si esta fuera deliberada, bajo nuestro particular punto de vista, también.

Esto también tiene que ver con la cada vez más presente necesidad de recompensas inmediatas. Las empresas son conscientes de que no hay nada más motivador para un alumno que un sistema que incluya gratificaciones en forma de buenas palabras o lo aliente hacia la práctica y la corrección de aspectos técnicos, mucho más fácilmente corregibles que la simpleza de su mirada, lo afectado de su sensibilidad o su incapacidad para inventar la memoria o la experiencia. La ampliación de registros sensoriales, los ejercicios puramente imaginativos o aquellos otros que incitan al desarrollo de nuevos modos de mirar pueden ayudar a educar el talento o, más simple aún, a la detección de su presencia o ausencia. Incluso los

ejercicios de estilo pueden dar pruebas manifiestas de una particular capacidad de maniobrar con el lenguaje. Sin embargo, pocos cursos se centran en estas prácticas, secundarias, en todo caso, respecto del aprendizaje de técnicas compositivas y trucos retóricos.

Al igual que sucedía con la escritura creativa, la mayor parte de las aproximaciones científicas al talento se hacen desde el área de los recursos humanos y su gestión partiendo de su existencia —de la cual no se va a dudar— y sin ánimo de averiguar de qué se trata o cuáles son sus componentes. Creen que ir al fondo de la cuestión tiene que ver con su manifestación en diferentes aptitudes y destrezas, pero lo cierto es que nadie ha sido capaz de descifrar de qué se trata el talento como potencia, antes de que se convierta en obra o elemento material.

De todos modos, aunque no estemos de acuerdo con su noción de originalidad o «racionalismo inédito», aplaudimos los intentos de profesores como Jesús González Maestro por definir e identificar el genio creativo⁶⁹. Solo a partir de estas aproximaciones teóricas, también de todas aquellas que finalmente, esperamos, vengan de la ciencia más experimental, podremos llegar, por descarte, oposición o reafirmación, a alguna visión cercana al talento que nos permita categorizarlo, diseccionarlo y, finalmente, educarlo con relativo éxito.

8.2.2. La frágil divisoria entre arte y oficio

El oficio no comienza donde termina el arte. El arte, como intención elevada, como visión trascendente, como materialización formal de ese agente etéreo que es el talento o la inspiración, atraviesa todo el proceso, colabora de un modo perenne con la parte que la escritura tiene de oficio, lo que es innegable principalmente cuando nos movemos en el marco de la prosa extensa, ya sea en forma de novela o ensayo, no tanto así en las formas breves y condensadas del poema o el relato.

Precisamente, el oficio deja de ser ese conjunto de mañas propias de un herrero o un artesano del mimbre cuando no logra desvincularse de un modo radical de la

⁶⁹ Ver página 29.

grandeza de la misión, de la idea y de unas reglas que no son las que buscan provocar un efecto, lograr la efectividad de la comunicación, sino solo aquellas que, en todo caso, tienen que ver con el respeto a su propio contenido o, también, a una tradición que, aunque logró comunicarse con los gustos y las gentes de su época, nació como un ejercicio puramente literario, como un fin en sí misma.

Ahora bien, el arte tampoco actúa en solitario. Buena prueba de ello es el modo en el que la propia escritura guía la toma de decisiones, modifica el estilo, el ritmo de la narración, la elección de las palabras, la sensibilidad inicialmente concebida. Para que el arte no pase por ser un concepto vago e inasible, una abstracción más a la espera de que alguien lo reconozca en el interior de un museo o en un baño público, debe coaligarse con el oficio, cediendo en ocasiones en la búsqueda de esa accesibilidad. Aunque estamos convencidos de que la propia vida puede volverse el núcleo de una exploración intelectual, esta solo se vuelve literatura cuando alcanza una forma depurada. Luego tampoco hay arte sin oficio, pues solo a través de este se podrá conseguir dicha forma y, de paso, el milagro de la comunicación.

Conviene, por lo tanto, aunque sea un recurso que nosotros mismos hemos empleado para sacar adelante esta tesis, acabar con este dualismo tan artificial —imposible de detectar en la práctica— en los programas de enseñanza. Se trata de invocar la inspiración, claro, pero de ejercerla con un cierto virtuosismo técnico, como músicos de jazz. Se trata de pulir hasta el extremo un estilo, con afán, dedicación y humildad para luego interpretarlo con la mayor libertad formal posible, pues es solo en estos supuestos cuando suceden esas raras experiencias que nos hacen olvidar qué hay detrás de esos esfuerzos, qué pasa en un escenario cuando está corrido el telón o cómo opera un escritor en el quirófano en que se convierte su cuarto.

8.2.3. Urge acabar con las fronteras genéricas

Si peligrosa, por artificial, es la frontera que delimita el arte del oficio, más aún lo es la que separa los diferentes géneros y divide la escritura en virtud del pacto que, conocido antes su concepción, se realiza con el lector, a quien se le otorga un lugar fundamental dentro del proceso artístico. En aras de la transversalidad que está en el origen de esta tesis, pero también guiado por mi particular visión de la literatura como

ejercicio inspirado y virtuoso de un talento esencialmente transversal —memoria, sensibilidad, mirada, imaginación son aptitudes preverbales—, planteo la superación de la división por géneros para su enseñanza. O, al menos, si esta postura es demasiado radical, que se sea más consciente del modo en el que unos salpican a los otros y se aborde la enseñanza desde una perspectiva multidisciplinar y plural.

Los problemas que puedan plantear las convenciones asociadas a cierto género son, en cualquier caso, inferiores cualitativamente a todas las áreas comunes en las que convergen el lenguaje y la literatura en su sentido más amplio. Escribir bajo la forma de un género supone, simplemente, asumir unas normas heredadas, cumplir con las expectativas de un lector, pero la traducción de un pensamiento, de una sensibilidad, de una experiencia sensorial, es algo anterior y más importante.

Dado que no creemos que exista mayor dificultad en el aprendizaje del truco técnico que nos permite mantener la atención de los intérpretes de los mensajes, creemos que los cursos de creación literaria, que ya en su título asumen una visión más ambiciosa de la escritura, harían bien en centrarse en ramas más generales, en saberes menos específicos, mientras promueven, de paso, el conocimiento y la inspiración que puede provenir de la lectura y la práctica de cualquiera de estos géneros.

8.2.4. Se puede (pero se renuncia) enseñar a ser escritor

Como nos recordaba Derek Walcott, artista polifacético, al respecto de la presencia de un artista amigo de su padre en su casa, a veces lo que mejor pueden ofrecer los cursos de escritura creativa es, no tanto un «modelo de artista profesional»⁷⁰ como un ejemplo de trabajo organizado y disciplinado, un esquema de lo artístico, un resumen del oficio. Es decir, los diferentes cursos de escritura creativa deberían, en ausencia de mentores y maestros (nadie tiene tiempo para serlo, por un lado, o para ejercer como tal, por otro), reproducir el papel que en su momento ejercieron los editores profesionales, los jefes de redacción, o escritores especialmente generosos con autores

⁷⁰ Ver página 237.

primerizos, periodistas recién salidos de la carrera o ahijados artísticos, ya fuera por buena voluntad o verdadera determinación.

Lógicamente, dado lo desagradable que se vuelve a veces decir la verdad, muchas empresas optarán por ocultarla en la línea buenista y complaciente en que las generaciones actuales educan a las futuras en todas las ramas del conocimiento, también en los aspectos éticos más básicos. Sin embargo, ser escritor no es ser un ciudadano más, con sus derechos y deberes, sino más bien una suerte de sacerdocio que implica la contracción de ciertos votos sobre los que, sinceramente, estos talleres de escritores para escritores deberían informar.

Creo, por lo tanto, que los verdaderos cursos de escritura creativa o creación literaria, declaren o no su misión profesionalizante, deben poder adaptarse a las aspiraciones del alumno si, llegado el caso, estas fueran ambiciosas. El viejo truco de bajar las expectativas, declararse inhábiles para la formación del talento, proponer ejercicios, lamentar que no estén en fecha, disculpar al alumno y recordarse a sí mismos que ante todo se trata de una educación voluntaria cuyo éxito dependerá, en última instancia, de la determinación del aspirante a escritor, solo contribuye a la fijación de expectativas extremadamente modestas, de cuya formulación es imposible derivar la formación de alguien que, por definición, debe ser tenaz, seguro de sí mismo, ambicioso y, sobre todo, trabajador.

8.2.5. ¿Por qué no tocamos una serenata o pintamos un paisaje?

Que a escribir se puede enseñar, dicen habitualmente los directores de los programas de creación literaria, es una evidencia que se manifiesta por el hecho de que también se puede enseñar a pintar o a tocar un instrumento musical. Se sirven para ello de una analogía o interpretación extensiva de las artes plásticas seleccionando entre todas las características que las definen aquellas que sí encuentran un parangón razonable con el acto de escribir. Evidentemente, en el manejo de un instrumento, como en el manejo de los diferentes utensilios de pintura, hay unas técnicas que se aprenden por la repetición. Incluso aquellos que se aproximan a la música de forma autodidacta necesitan practicar la parte técnica, la colocación de los dedos sobre el piano o la guitarra.

En cualquier caso, lo que hace diferentes a los compositores musicales, también a los intérpretes, y por supuesto a los pintores, no es tanto el manejo de las técnicas como el proceso previo, la previsualización de los cuadros, la prefiguración de las armonías y las melodías, así como la posterior interpretación de su lenguaje particular: el musical o pictórico. Esto, trasladado a la escritura, permite la comparación, claro, pues también la escritura cuenta con una serie de técnicas. La diferencia es que estas se aplican directamente sobre el lenguaje, es decir, no es que sirvan para crearlo, es que forman parte esencial de este.

Es decir, en la escritura la técnica y el lenguaje coinciden, y la aplicación de una no conduce al otro, corriéndose el riesgo de que la técnica se convierta en el estilo, cuando lo que se pretende es que este estilo sea original y esté más próximo al carácter del escritor que a su pericia. Una consciencia exagerada sobre el modo de hacer resta vitalidad y originalidad a la obra y conduce a una traducción demasiado rígida de aspectos que muchas veces requieren una gran libertad formal, en lo que muchos escritores describen como la necesidad de adaptar el estilo al tema.

Por otra parte, existe una gran diferencia entre el saber especializado ligado a la pintura o a la música —uno aprende a pintar únicamente para pintar artísticamente o a tocar un instrumento para hacer música— y el más común relacionado con las formas de expresión, que son las mismas que nos permiten avisar de un peligro, solicitar una barra de pan o expresar un sentimiento entre otras muchas posibilidades. Además, aunque una diferente formación y el papel de los críticos ha derivado en corrientes artísticas o musicales y en la intervención de estas sobre los gustos personales y populares, la música y la pintura son lenguajes más universales, apelan a una experiencia preverbal, intentan movilizar sentimientos de un modo más próximo al de la escritura, donde el puente comunicativo es más largo y complejo y va a depender de un instrumento, el idioma, más sofisticado (normativizado) y menos universal.

Toda esta entradilla para poner de relieve la diferencia entre los tratados de armonía y contrapunto, o de luz y color, y los de retórica o composición. No solo porque haya más matemática, más presunciones lógicas en torno a la pintura o la música, sino porque los siglos de práctica deliberada y de transmisión de la herencia

entre maestros y aprendices, nos permiten hablar de un método, o de varios, frente a la individualidad y particularidad que define los esfuerzos literarios, esfuerzos en los que toda estandarización, más que a las reglas o principios propios de su arte, se basa en la provocación de determinados efectos en el lector.

Siendo esto así, podemos aceptar la analogía, aceptar que hay técnicas y normas de composición y uso del lenguaje que deben ser reconocidas en los textos, aprendidas y practicadas por los aprendices, pero todo ello siendo conscientes de las diferencias que median entre artes con un alto componente técnico y una tradición —y un método (o varios)— propia alejada de los usos habituales del ruido o el dibujo no artístico y que no se entremezcla, además, con el lenguaje, algo que sí sucede en la escritura, donde la técnica es, al mismo tiempo, el medio y el cauce de la expresión.

8.2.6. Subjetivismo y objetivismo en la creación y la evaluación de las obras

Honestamente, valoro mucho todos los intentos que, desde el campo de la filosofía, más concretamente de la estética, se han hecho por objetivar la creación y la recepción de obras de arte. Sin embargo, el mero hecho de que la estética se defina en sí misma como una disciplina de la cual podemos seguir también su evolución, que ha pasado por distintas etapas y que avanza, también ella, por la vía de la contradicción de las teorías y los argumentos, nos hace muy difícil subirnos a esta ola. Incluso la noción de Heidegger, ontológica por definición, de la experiencia de la obra de arte como «estremecimiento y refutación de la experiencia cotidiana» (Heidegger et al., 2016, p.189) pretende más garantizar la primacía originaria de lo artístico que aseverar su objetividad. Es decir, no avanza tanto en un cuestionamiento de su recepción, sino en una necesidad relacionada con su esencia.

Insisto, la visión relativista impregna toda esta tesis y no podía faltar a su cita con todo lo relacionado con la evaluación de la obra literaria. Ello aunque aceptamos la presencia de cánones generalmente aceptados, no tanto en torno al «deber ser», sino en cuanto a todo lo que no funciona, falta o sobra en una creación. Pensamos, de hecho, que los tratados sobre literatura, es decir, los futuros manuales de escritura creativa, hasta ahora guías procedimentales de cómo afrontar la experiencia de

redactar una novela (la cocina del escritor y símiles de este estilo), deberían ser más bien un compendio de lo que no conviene hacer, en la línea de los decálogos de Poe o Quiroga, pero decididamente centrados en todas aquellas cuestiones que alteran el espíritu de la narración o el uso correcto del lenguaje, tal vez otra de esas líneas a no traspasar.

Los programas de escritura creativa se encuentran, por lo tanto, ante el problema de la evaluación, de la que será inseparable la postura ideológica del profesor, su concepción de la literatura, su propio gusto. De nuevo defendiendo que la verdadera capacidad de estos cursos pasa por la formación del escritor, el modelado de su carácter, la introducción de una disciplina. Así pues, bajo nuestro punto de vista, la evaluación de los trabajos creativos que se incluyen en las diferentes asignaturas debería centrarse en la calidad del proceso, en el modo en el que se abordó la cuestión y se trabajaron los materiales, y en la seriedad con la que se adquirió un compromiso con la obra y con toda la tradición literaria, aunque fuera para ignorarla de un modo intencionado.

8.2.7. Elefantes y demás fauna

En relación con el profesorado, su procedencia, la posibilidad de su formación específica, decir que, en general, sí estamos de acuerdo con que sean los elefantes los que impartan zoología, siguiendo la broma de Jakobson a la que hacíamos mención en el capítulo séptimo⁷¹. Aplaudimos que Vladimir Nabokov fuera contratado por Harvard para sus seminarios de escritura creativa, no tanto por lo que pueda revelar acerca de su proceso, sobre el que, como hemos visto, es imposible que tenga mucha idea, pero sí para resolver cuestiones de tipo práctico, del tipo de las que se enfrenta un juez cuando acude al juzgado o un inversor cuando se juega su dinero, o el de otros, en bolsa, por emplear solo dos comparaciones a nuestro juicio válidas. Lo que no tendría sentido es proclamar la dimensión práctica del oficio, que es la que se va a enseñar mayoritariamente, y luego negarle la entrada a todos aquellos que han demostrado dominarla de un modo más o menos consciente: en todo lo relativo a la

⁷¹ Ver página 274.

intuición o la toma de decisiones artísticas, un escritor profesional va a estar mejor preparado que un crítico o que un teórico de la literatura.

Ahora bien, aplaudimos todos los esfuerzos que estos profesores hagan por formarse en didáctica y pedagogía, aunque les presuponemos una cierta capacidad de persuasión en el uso del lenguaje que los hace, al menos potencialmente, particularmente capaces de ejercer la docencia. Sinceramente, temo todos aquellos esfuerzos pedagógicos desconectados de la materia en cuestión o aquellos otros que buscan la implantación de la emocionalidad sobre la nada más absoluta.

Si tuviéramos que poner en marcha nuestro propio programa de escritura creativa, en la línea del pensamiento de Norman Foerster, ideólogo del exitoso Iowa Writers' Workshop, lo haríamos con un claustro de profesores de múltiple procedencia, polivalente, partidario de la transversalidad y, en la medida de lo posible, familiarizado con la práctica de la escritura. Y es que, si algo tienen de taller estos cursos, si en algo podemos imitar esa tradición de origen medieval aplicada al resto de las bellas artes, es en el halo que rodea a un buen maestro y en la eficacia de un buen aprendizaje por imitación, no tanto del qué sino del cómo. El profesor, por lo tanto, antes que un erudito o un amplio conocedor de técnicas, debe constituir un ejemplo.

8.2.8. ¿Y si no hay nada que cambiar?

Como afirmaba al principio de este capítulo, esta tesis no es nada ambiciosa en el sentido de que no pretende que nada cambie. En primer lugar, porque es consciente del peso de la inercia y la fuerza de la costumbre —y de que todo esfuerzo inútil, como decía Ortega, conduce a la melancolía—. En segundo lugar, porque reconoce y aplaude la solidez de las instituciones universitaria y literaria en un contexto de máxima liquidez y, por ello, de muy corta esperanza de vida para todos los organismos y sus principios. Que ambas, una medieval y otra neoclásica, se mantengan en pie, es un síntoma de buena salud en el marco de sociedades habituadas a construir sobre los cimientos de antiguos edificios en vez de explorar y ocupar nuevos terrenos. Por este motivo, mi propuesta no tiene nada que ver con la necesidad del cambio. Creo en la máxima libertad, también de los que detentan el poder —y de quienes aplauden o

soportan su gestión— para imponer sus propios principios o la falta de ellos. Eso sí, todo investigador es, en cierto modo, un provocador en la medida en que suscita y alimenta debates y polémicas. A esto sí que hemos venido.

Entiendo que la teoría de la literatura sea reticente a incorporar en sus estudios, o a convivir con ellos en una estrecha relación de vecindad, los programas de escritura creativa, cuyos postulados cuestionan de raíz la estabilidad de sus pilares, la sacralidad de los textos y de sus autores. Del mismo modo, comprendo perfectamente que la universidad, tradicional sede del saber, garante última del rigor y la aplicación honesta del método científico, no acepte de buen grado un área de estudio que se basa, sobre todo, en la posibilidad, en una suma de intuiciones, en un vocabulario extremadamente ambiguo y sin ninguna aspiración de constituir un *corpus* de conocimiento basado en la relación entre las causas —que se ignoran o no pueden ser explicadas— y sus efectos —obras casi milagrosas—.

Hasta aquí la comprensión. Esto es, no sé si hay algo o nada que cambiar, no es este mi propósito, pero alguien debería preguntarse si la inclusión de los programas de escritura creativa, con la flexibilidad que demandan y necesitan, dentro de las facultades de Filología, no puede llegar a completar los currículos que en ella se ofertan, aportando una visión desde el otro lado de la mesa y del libro, tan especulativa, en muchas ocasiones, como la que necesariamente caracteriza los intentos investigadores en otras áreas, pero siempre respetuosa con la tradición y las reglas del lenguaje.

En fin, incluso como institución rectora y garante del saber y, en cierto modo, también de una cierta calidad artística, la literatura haría bien en aliarse, y no en oponerse radicalmente, con quienes están llamados, entre otros, a ser los futuros creadores de contenidos, o a educar los gustos de, al menos, una pequeña proporción de los futuros lectores o contempladores de arte. Sinceramente, la inclusión de los programas de escritura creativa, impartidos por un claustro mixto formado por académicos y escritores, que combine las visiones de la teoría de la literatura, la crítica y la parte profesional del oficio, que camine hacia lo original sin olvidar la tradición, me parece el menor de los problemas que debe afrontar la universidad en el siglo XXI.

No veo ningún impedimento de carácter ontológico o epistemológico que no pueda ser resuelto con un sabio y hábil uso del idioma en los documentos para su justificación. Entendía que las diferencias culturales con Estados Unidos y Reino Unido marcaran un diferente ritmo en su asimilación. Entendía, digo, cuando internet no estaba extendido y Madrid aún no parecía un barrio de Nueva York. Ahora no, la verdad, sobre todo cuando la escritura creativa, insisto, no viene a mover a nadie de la silla, no quiere imponer su visión sobre el resto de las tradiciones, sino a ocupar un lugar junto al resto, escuchar y aprender de los demás para seguir alimentando el gusto por los libros, la sensibilidad y el aprecio por la cultura, solo que con una vertiente aplicada y eminentemente práctica, aunque no siempre profesionalizante, de la literatura que, tal vez, no sé, convendría experimentar.

9. Referencias y bibliografía

- Acar, O., Taracki, M. & Van Knippenberg, D. (2019). Why Constraints are Good for Innovation. *Harvard Business Review*. <https://hbr.org/2019/11/why-constraints-are-good-for-innovation>.
- Ackerman, D. (2005). *Magia y misterio de la mente: La maravillosa alquimia del cerebro*. El Ateneo.
- Aguilera Garramuño, M. T., & Burgos, F. (2004). *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Editorial Castalia.
- Aguirre Romero, A. (2019). *Escritura creativa y nuevas tecnologías: el uso de las nuevas tecnologías para la enseñanza de la escritura creativa en el sistema educativo norteamericano* [Tesis de doctorado no publicada] Universidad Complutense de Madrid.
- Alberdi Soto, B. (2016). Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. *Literatura y Lingüística*, 33, 17–38. <https://doi.org/10.4067/S0716-58112016000100002>.
- Aldous, C. (2007). *Creativity, problem solving and feeling: Enhancing potential for learning* [conferencia]. Developing Potentials for Learning EARLI 12TH Biennial Conference of the European Association for research on Learning and Instruction. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ834201.pdf>.
- Alonso, J. (2012). Tema 7: La memoria humana. En Alonso, J. (coord.). *Psicología* (133-153). McGraw Hill.
- Amaral, M. (2015). Curry, I love You, but don't ever visit my High School. *NBC Sports Bay Area*. <https://www.nbcsports.com/bayarea/warriors/teacher-curry-i-love-you-dont-ever-visit-my-high-school>.
- Aristizábal, M.A. (coord.) (2018). *Guía para talleres de escritura creativa*. RELATA Red de Escritura Creativa. Ministerio de Cultura de Colombia. https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/literatura/Documents/MinCultura_Relata2018_html5/index.html.
- Aristóteles, & Calvo Martínez, T. (2014). *Metafísica (TEXTOS CLÁSICOS)*. Gredos.

- Auster, P. (2018). *Una vida en palabras : conversaciones con I.B. Siegmundfeldt*. Seix Barral.
- Azancot, N. (2000). Augusto Monterroso. Premio Príncipe de Asturias de las Letras: «no sé cómo se hace un cuento». *El cultural*. <https://elcultural.com/Augusto-Monterroso-Premio-Principe-de-Asturias-de-las-Letras>.
- Baker, G.P. (2011). Dramatic technique. *Proyecto Gutenberg eBook*. <https://www.gutenberg.org/files/36580/36580-h/36580-h.htm>.
- Basciani, A. (2020). Cristina Rivera Garza: «La literatura ha consistido por mucho tiempo en procesos de apropiación». *The Objective*. <https://theobjective.com/further/cristina-rivera-garza-la-literatura-ha-consistido-por-mucho-tiempo-en-procesos-de-apropiacion>.
- Bassets, M. (2021). Emmanuel Carrère: «Ahora estoy en un ciclo favorable. Veremos cuánto dura». *El País*. <https://elpais.com/cultura/2021-06-10/emmanuel-carrere-ahora-estoy-en-un-ciclo-favorable-veremos-cuanto-dura.html>.
- Bausch, R. (2004). *The stories of Richard Bausch*. HarperCollins Publishers Inc.
- Becquer, G.A. (1979). *Rimas y leyendas*. Espasa-Calpe.
- Belmonte, M. B. B., Calvo, J., Fernández, G. F. G., & López Martín, F. (2020). «*The Paris Review*» : entrevistas (1953-2012). Acantilado.
- Benet, J., & Martín Gaité, C. (1999). *La inspiración y el estilo*. Alfaguara.
- Besant, W., James, H., Stevenson, R. L. (2006). *El Arte de la ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bishop, W. & Starkey, D. (2006). *Keywords in Creative Writing*. https://digitalcommons.usu.edu/usupress_pubs.
- Bloom, H. (2001). *How to read and why*. Scribner.
- Bloom, H. (2012). *El canon occidental*. Anagrama.
- Börne, L. (2001). How to Become an Original Writer in Three Days. En *Art of Ignorance Harvard Review n°71 (63-71)*. https://www1.cmc.edu/pages/faculty/ldeladurantaye/art_of_ignorance_harvard_revie

w.pdf.

- Bradbury, R., & Cohen, M. (2002). *Zen en el arte de escribir*. Minotauro.
- Briedis, L. (2021). III Premium Virtual Edition | July, 2021. *European Association Creative Writing Programs*. <https://eacwp.org/iii-premium-virtual-edition-july-2021/>.
- Brodsky, J. (2010). *Marca de agua*. Siruela.
- Brolin, C. (2020). All in the mind: Uncovering the mental tools drivers like Vettel and Leclerc use to win in F1. *FIA Official Web Page*. <https://www.formula1.com/en/latest/article.all-in-the-mind-uncovering-the-mental-tools-drivers-like-vettel-and-leclerc.9CQvLLE4Jb5Odixa83GJN.html>.
- Bukowski, C. (n.d.). *Air and Light and Time and Space*. En All Poetry [página web] <https://allpoetry.com/poem/14326888-air-and-light-and-time-and-space-by-Charles-Bukowski>.
- Burroughs, J. (1971). *Notes on Walt Whitman, as Poet and Person*. Haskell House.
- Callahan, B. (2014). Decreating reality in «The Man with the Blue Guitar». *Writing@CSU* <https://writing.colostate.edu/gallery/parataxis/callahan.htm>.
- Camus, A. (2013). *El hombre rebelde*. Alianza Editorial.
- Carver, R. (1993). *Where I'm calling from : the selected stories*. Harvill Press.
- Cátedra Alfonso Reyes (2013). Carlos Fuentes - La escritura: encuentro y memoria. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=ywz1cdzOCnY>.
- Clark, R. P. (2016). *Leer con rayos X: 25 obras maestras que mejorarán tu escritura*. Alba.
- Coetzee, J.M. (2016). *Las manos de los maestros. Ensayos selectos I*. Literatura Random House.
- Cohen, R.(2018). *Cómo piensan los escritores : técnicas, manías y miedos de los grandes autores*. Blackie Books.
- Colinas, A. (2004). La literatura en la memoria. En D.A. Cusato, et al. (eds.), *Atti del XXI Convegno Associazione Ispanisti Italini* (71-84). AISPI.

https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/17/17_069.pdf.

Colinas, A. (2014, enero, 14). *Vivir de la literatura* [conferencia]. Tertulias del Rona Dalba. Hotel Rona Dalba. Salamanca.

Comellas, M. (2001). Cualquier memoria es literatura. (Memoria literaria y proceso de la creación). *Philologia hispalensis*, 15, 31-51. <http://dx.doi.org/10.12795/PH.2001.v15.i02.03>.

Cortázar, J., & Álvarez Garriga, C. (2018). *Clases de literatura : Berkeley, 1980*. Alfaguara.

Data USA (2020). Creative Writing in Numbers. *Deloitte*. <https://datausa.io/about/background>.

Díez, B. (2019). «El sueño de la razón produce monstruos»: el regreso del mundo subterráneo de Goya al Madrid del siglo XXI. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-48181984>.

Donner, C. (2000). *Contra la imaginación*. Espasa-Calpe.

Eisenstein, S. (2003). *La forma del cine*. Siglo XXI editores.

Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla (2016). Lección inaugural del Máster de Escritura Creativa. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=xfK-asU2ijg>.

Fail, D. (2007). Stevens on pascal in «Imagination as Value». *That's not it*. <https://thatsnotit.wordpress.com/2007/01/06/stevens-on-pascal-in-imagination-as-value/>.

Fernández, C. (2009). La muerte del autor, por Roland Barthes. *Cuba Literaria*, 51 (4). <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>.

Ferrante, C. (2008). Corporalidad y temporalidad: fundamentos fenomenológicos de la teoría práctica de Pierre Bordieu. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 20 (4), 299-323.

<https://www.redalyc.org/pdf/181/18102012.pdf>.

Flaherty, A.W. (2005). *The midnight disease : the drive to write, writer's block, and*

- the creative brain*. Mariner Books.
- Flaubert, G., & Julibert, A. (2010). *Correspondencia*. Marbot.
- Fundación Princesa de Asturias Multimedia (2006). Discurso de Paul Auster. Fundación Princesa de Asturias. *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=BPGmomnGf0Y>.
- Gallud Jardiel, E. (2014). *Jardiel : la risa inteligente*. Doce Robles.
- García, A. & Hernández, T. (2004). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Cátedra.
- García, R. (2010). Miguel Delibes: del lenguaje al compromiso. *Letras libres*.
<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/miguel-delibes-del-lenguaje-al-compromiso>.
- Gardner, H. (2011). *Las inteligencias múltiples : la teoría en la práctica*. Ediciones Paidós.
- Garzón, C. (2020). Writer Jorge Carrión on being comfortable in a creative no man's land. *The Creative Independent*.
<https://thecreativeindependent.com/people/camilo-garzon/>.
- Gogh, V. van, & Goldstein, V. (2000). *Cartas a Theo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Gomes De Oliveira, R. (2012). La triples mimesis en la narrativa transmedia de la performance Esfuerzo. *Revista Comunicación*, 10 (1), 115–130.
<http://www.fernandoribeiro.art.br/index.php>.
- Gómez, D. (1988). Acto de comunicación, señal y figura. *Cauce*, 11, 23-44.
https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/13137/file_1.pdf.
- Gotham Writers' Workshop., Steele, A., & Lockhart, J. J. (2018). *Escribir ficción : guía práctica de la famosa Escuela de Escritores de Nueva York*. Alba.
- Grass, G. (2003). *Ensayos sobre literatura*. S.L. Fondo de Cultura Económica de España.
- Gross, Ph. (2015). «Roots in the air...»: the teaching of Creative Writing in the UK universities. En Briedis, L. (coord.) *The teaching of Creative Writing in the UK*

- universities*. EACWP. <https://eacwp.org/roots-in-the-air-the-teaching-of-creative-writing-in-the-uk-universities/>.
- Harari, Y.N. (2013). *Sapiens: de animales a dioses*. Debate.
- Harari, Y.N. (2016). *Homo Deus: breve historia del mañana*. Debate
- Harper, G., & Kroll, J. (2020). *Creative writing : drafting, revising and editing*. Red Globe Press
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte = Der Ursprung des Kunstwerkes*. Oficina de arte y ediciones.
- Helman, E. (1983). *Trasmundo de Goya*. Alianza forma.
- Hernáiz, S. (2019). Borges, reescritor. En torno a «El escritor argentino y la tradición» y la intriga de sus contextos de publicación. *Estudios Filológicos*, 63 Valdivia, 81-97. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132019000100081>.
- Hernández, M. & Martín, J.L. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *Reis*, 84/98, 45-63, http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_06.pdf.
- Hesse, H., Mann, T., & Carlsson, A. (2018). *Correspondencia*. Stirner.
- Highsmith, P. (2003). *Suspense: cómo se escribe una novela de intriga*. Anagrama.
- Iglesias, M. (2021). Juego de bacterias. *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2021/03/azar-bacterias-suerte-serendipia-fortuna/>.
- Imprescindibles RTVE (2017). Juan Goytisolo (medineando). *RTVE Play*. <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-goytisolo-medineando/3188396/>.
- Jarque, F. (2005). La belleza no es tan importante para el arte. Lo relevante es el significado de la obra. Entrevista a Arthur C. Danto. *Babelia*. https://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112398750_850215.html.
- James, W. (1899). Segunda parte. Discursos a los maestros sobre psicología pedagógica. Universidad de Navarra. <https://www.unav.es/gep/TalksToTeachers.html>.

- Josipovici, G., & Vitier, J. A. (2002). *Confianza o sospecha : una pregunta sobre el oficio de escribir*. Fondo de Cultura Económica.
- Kahneman, D. (2011). *Pensar rápido, pensar despacio*. Debate.
- Kerouac, J. (2015). La filosofía de la Generación Beat | *Babelia*.
https://elpais.com/cultura/2015/09/09/babelia/1441815941_239415.html.
- King, S. (2003). *Mientras escribo*. Debolsillo.
- Landero, L. (2017, 12 mayo). *Sobre el arte de narrar. El oficio de narrar* [conferencia]. Ciclo de conferencias del programa de doctorado Español: Investigación avanzada en Lengua y Literatura, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Larson, T. (2019). *Spirituality and the writer : a personal inquiry*. Swallow Press.
- Le Guin, U. K. (2018). *Contar es escuchar : sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Círculo de Tiza.
- Lebeau, J. C., Liu, S., Sáenz-Moncaleano, C., Sanduvete-Chaves, S., Chacón-Moscoso, S., Becker, B. J., & Tenenbaum, G. (2016). Quiet eye and performance in sport: A meta-analysis. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 38(5), 441–457. <https://doi.org/10.1123/JSEP.2015-0123>.
- Leggo, C. (2008). Amusing the muses. Ruminations on creative education en R Kelly & C.Leggo (Eds), *Creative expression, creative education* (154-183). Calgary Detselig.
- Levrero, M. (2008). *La novela luminosa*. Literatura Random House.
- Librería Alberti (2021). RODRIGO CORTÉS presenta «Los años extraordinarios» (Literatura Random House). *YouTube*.
https://www.youtube.com/watch?v=sOMP0_arNTM.
- Llaneras, K. [@kikollan]. (2021, agosto, 9). «1/ He escrito un cuento a medias con un algoritmo de Inteligencia Artificial. Las partes en negrita es texto suyo (44%) y el resto mío (56%). Lo podéis leer en @LetrasLibres, ¡ojalá os guste!» [Tweet] *Twitter*. <https://twitter.com/kikollan/status/1424699171643273219>.
- Lledó, E. (2011). *El silencio de la escritura*. Espasa.

- Lodge, D. 1935-. (2015). *El arte de la ficción*. Península.
- Los Dependientes (2015). Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? (completo) - Subtitulado al Español. *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>.
- Maestro, J.G. (2021a). 1. Introducción a Juan Rulfo: ¿en qué consiste la genialidad de una novela como Pedro Páramo? Jesús G. Maestro. *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=77fbAfWqIZw>.
- Maestro, J.G. (2021b). Teoría del Genio: explicación y justificación de la genialidad en el arte y la literatura. Jesús G. Maestro. *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Qd1sQNBmM4k>.
- Mailer, N. (2012). *Un arte espectral : reflexiones sobre la escritura*. Planeta.
- Mamet, D. (1991). *Escrito en restaurantes*. Versal.
- Marías, J. (2007). *Literatura y fantasma*. DeBolsillo.
- Marín, M. (2018). Andamios para el talento. *Babelia*.
https://elpais.com/cultura/2018/06/08/babelia/1528469701_292638.html.
- Marina, J. A. 1939-, & Válgoma, M. de la. (2015). *La magia de escribir*. Debolsillo.
- Máster en creación literaria y de pensamiento (n.d.). Escuela Contemporánea de Humanidades (25-08-2021). <http://www.ech.es/estudios/master/>
- Maugham, S. (2004). *Diez grandes novelas y sus autores*. Marginales Tusquets.
- May, R. (1975). *The courage to create*. W W Norton & Co Inc.
- Melville, H. (2016). *Cartas a Hawthorne*. La ña rota.
- Murakami, H. (2017). *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Tusquets.
- Murdoch, I. (2018). *La salvación por las palabras : ¿puede la literatura curarnos de los males de la filosofía?* Siruela.
- Myers, D. (2006). *The elephants teach : creative writing since 1880: with a new afterword*. Chicago.
- Nabokov, V. (2017). *Opiniones contundentes*. Anagrama.

- Nin, A. (2012). *Diario. I, (1931-1934)*. Siruela.
- Noguerol, F. (2015). *Narrativa breve* [asignatura]. Máster en Creación Literaria, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Ostrom, H., & Bishop, W. (1994). *Colors of a different horse: rethinking creative writing theory and pedagogy*. Natl Council of Teachers.
- Oyarzun, P. (2003). Montaigne: Escritura y escepticismo. *A Carla Cordua*, 81, 341–363.
https://www.academia.edu/3395358/Montaigne_Escritura_y_Escepticismo.
- Percival, A. (1997). *Escritores antes el espejo: estudio de la creatividad literaria*. Lumen.
- Pérez Reverte, A. (1996). La entrevista como aventura. *El País semanal* n°1052.
- Perla, M.P. (2016). Miquel Barceló: «lo mejor del futuro es que no está hecho». *Heraldo de Aragón*.
<https://www.heraldo.es/noticias/sociedad/2016/04/08/mejor-del-futuro-que-esta-hecho-841255-310.html>.
- Plasencia, A. (2015). ¿Para qué demonios necesita el cerebro tantísima energía? *El Mundo*.
<https://www.elmundo.es/economia/2014/04/04/533e779dca4741bc708b4571.html>.
- Poe, E.A. (2018) *Ensayos completos I, de Edgar Allan Poe*. Páginas de espuma.
- Popova, M. (2012). The Art of Scientific Investigation: How Intuition and the Imagination Fuel Scientific Discovery and Creativity. *Brain Pickings*.
<https://www.brainpickings.org/2012/06/01/the-art-of-scientific-investigation-beveridge-2/>.
- Popova, M. (2013). The Secret to Learning Anything: Albert Einstein's Advice to His Son. *Brain Pickings*. <https://www.brainpickings.org/2013/06/14/einstein-letter-to-son/>.
- Popova, M. (2014a). How to Get Out of Your Own Way and Unblock the «Spiritual Electricity» of Creative Flow. *Brain Pickings*.

- <https://www.brainpickings.org/2014/07/04/the-artists-way-julia-cameron/>.
- Popova, M. (2014b). Legendary Composer Aaron Copland on the Conditions of Creativity, Emotion vs. Intellect, and the Trap of Public Opinion. *Brain Pickings*. <https://www.brainpickings.org/2014/09/09/aaron-copland-creative-experience/>.
- Popova, M. (2014c). Jazz Legend Bill Evans on the Creative Process, Self-Teaching, and Balancing Clarity with Spontaneity in Problem Solving. *Brain Pickings*. https://www.brainpickings.org/2014/10/30/the-universal-mind-of-bill-evans/?mc_cid=dcb76fdace&mc_eid=4a9628917c.
- Popova, M. (2018). Walt Whitman's Advice to the Young on the Building Blocks of Character and What it Takes to Be an Agent of Change. *Brain Pickings*. <https://www.brainpickings.org/2018/05/08/walt-whitman-to-a-pupil/>.
- Popova, M. (2019). How to Keep Criticism from Sinking Your Confidence: Walt Whitman and the Discipline of Creative Self-Esteem. *Brain Pickings*. https://www.brainpickings.org/2019/01/03/whitman-emerson-criticism/?mc_cid=dcb76fdace&mc_eid=4a9628917c.
- Porto, H.J. (2019). Irene Vallejo: «La decisión de leer es, al fin, un acto de insobornable libertad» *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2019/11/19/decision-leer-fin-acto-insobornable-libertad/0003_201911G19P34991.htm.
- Racionero, L. (1995). *El arte de escribir*. Temas de Hoy.
- Raichle, M. E. (2006). The Brain's Dark Energy. *Science*, 314, 5803.
- Richter, E.F. (2008). *Tratado de armonía: teórico y práctico*. Nabu Press.
- Rilke, R. M. (2012). *Cartas a un joven poeta*. Alianza Editorial.
- Rojas Marcos, L. (2012). *Eres tu memoria: «conócete a ti mismo»*. Espasa.
- Roma, P. (2003). *La trastienda del escritor: una vocación y un oficio*. Espasa Calpe.
- Roth, F. (2003). *El oficio: un escritor, sus colegas y sus obras*. Seix Barral.
- Rulfo, J. (1963). *El desafío de la creación*. Taller de lectura y redacción. <https://tallerdelecturayredaccion614.files.wordpress.com/2016/06/11208-16606-1-pb.pdf>.

- Sabato, E. R. (2002). *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral.
- Schickel, R. (2005). *Woody Allen por sí mismo*. Ma Non Troppo.
- Sennet, R. (2013). *El artesano*. Anagrama.
- Shivani, A. (2011). *Against the Workshop: Provocations, Polemics, Controversies*. Texas Review Press.
- Simon, C.C. (2015). Why Writers love to hate M.F.A.? *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/04/12/education/edlife/12edl-12mfa.html>.
- Simon, H.A. (1971). Designing Organizations for an Information-rich World. En M. Greenberger (ed.), *Computers Communication, and the Public Interest*. Baltimore, MD: The John Hopkins Press (37-72) <https://digitalcollections.library.cmu.edu/awweb/awarchive?type=file&item=33748>.
- Soldevila Durante, I. (2003). El papel de la memoria y la memoria de papel. *Babelia*. https://elpais.com/diario/2003/05/31/babelia/1054337952_850215.html.
- Stanford (2005). Steve Jobs' 2005 Stanford Commencement Address. Stanford. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=UF8uR6Z6KLc>.
- Tangestani, M. (2018). Self-Censorship Is a Self-Inflicted Disability. IranWire. <https://iranwire.com/en/features/5120>.
- TEDx (2017). El arte de activar tu memoria | Pablo Lomelí | TEDxAzcapotzalco. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=XnP9_z6Oa8.
- Televisión Pública (2016). Celebrando a Borges - 1976. A fondo: entrevista de Joaquín Soler Serrano (2 de 4). Televisión Pública. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZVONkBkT2So>.
- Tolstoï, L. N. (2008). *Correspondencia*. Acantilado.
- Torreiro, C. (2006). John Irving y el cine, una relación difícil. *Babelia*. https://elpais.com/diario/2006/04/29/babelia/1146267554_850215.html.
- Triglia, A., Regader, B., & García-Allen, J. (2018). *¿Qué es la inteligencia? : del CI a las inteligencias múltiples*. EMSE EDAPP S.L.

- Ueland, B. (2010). *Si quieres escribir*. BN Publishing.
- Vila, C. (2021). Escribir para abrirle una ventana al confinamiento. *El País*.
<https://elpais.com/cultura/2021-02-01/escribir-para-abrirle-una-ventana-al-confinamiento.html>.
- Vila-Matas, E. (2011). *El viajero más lento : el arte de no terminar nada*. Seix Barral
- Villa, S. (2006). La historia y la memoria literaria en *Cien años de soledad* [Trabajo Final de Grado no publicado] Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Humanidades y Literatura.
<https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/22863/u271432.pdf?sequence=1>.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Ma Non Troppo.
- Wagensberg, J. (2006). *A más cómo, menos por qué : 747 reflexiones con la intención de comprender lo fundamental, lo natural y lo cultural*. Metatemas.
- Webb, J., Newcombe, R., Linfield, B., & Dady, W. (2015). *Researching creative writing*. Frontinus Press.
- Wendell, O.H. (1891). *The Professor at the Breakfast Table with the Story of Iris*. Cambridge.
- Whitman, W. (2012). *Hojas de hierba*. Alianza Editorial.
- Wilbers, S. (1980). *The Iowa Writers' Workshop : origins, emergence & growth*. University of Iowa Press.
- Woolf, V. (2017) *El Diario de Virginia Woolf, Vol. I: (1915-1919) (Otros Mares)*. Tres hermanas.
- Zagajewski, A. (2003). *En la belleza ajena*. Editorial Pre-Textos.
- Zambra, A. (2019). *Tema libre*. Anagrama.
- Zweig, S. (2007). *El misterio de la creación artística*. Sequitur.
- Zweig, S. 1881-1942. (2021). *Diarios*. Acanalado.