

**Ideas creativas de grandes autores,
escritores y científicos
orientadas a la narrativa literaria**

ALEJANDRO MONTES

Ideas creativas de grandes autores,
escritores y científicos
orientadas a la narrativa literaria

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Dra. Tania Hogla Rodríguez Mora
Rectora

Mtro. César Enrique Fuentes Hernández
Coordinador Académico

Museógrafo Fernando Fco. Félix y Valenzuela
Coordinador de Difusión Cultural y Extensión Universitaria

Equipo de la Biblioteca del Estudiante

Ángeles Godínez Guevara
Responsable

Ana Beatriz Alonso Osorio
Daniel Cruz Valentín Núñez
Florina Piña Cancino
Heber Blass Bautista
Sergio Javier Cortés Becerril

Ideas creativas de grandes autores,
escritores y científicos
orientadas a la narrativa literaria

Alejandro Montes

Ficha catalográfica E-S7N

Montes, Alejandro, 1975-

Ideas creativas de grandes autores, escritores y científicos orientadas a la narrativa literaria / Alejandro Montes. -- Primera edición. -- Ciudad de México : Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2024.

179 páginas ; 21 cm

Bibliografía: páginas 175-[180].

ISBN: 978-607-8939-93-0

1. Creación literaria. 2. Literatura - Teoría y técnica. 3. Personajes célebres – Creatividad. I. Título

LC PN56.C69

Dewey 800

Ideas creativas de grandes autores, escritores y científicos orientadas a la narrativa literaria

primera edición, 2024

© Alejandro Montes

D.R. © Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Dr. García Diego núm. 168. col. Doctores, alc. Cuauhtémoc,
06720, Ciudad de México

ISBN: 978-607-8939-93-0

Imagen de portada: Arturo Rivera, *Fuego*, 1982 (de la serie *El rastro del dolor*)

<https://www.uacm.edu.mx/BibliotecadelEstudiante>

Material educativo universitario de distribución gratuita para estudiantes de la UACM. Prohibida su venta

Impreso en México

A Regina, por hacer de la vida un
camino para entender la creatividad...

E. R. A.

¿Qué decir, por último, de aquella fuerza que
investiga las cosas ocultas que recibe el nombre de
inventiva e imaginación?

CICERÓN, QUAEST. TUSC., LIB. 1

Presentación

El humano, integra diversos aspectos: mente, emociones, cuerpo, entorno y época, y se convierte en un ser multidimensional; individuo pensante, sintiente, viviente y actuante en sociedad. Un sencillo recuento de lo anterior nos llevaría a comprender que en el humano habitan factores múltiples que están estrechamente relacionados entre sí para integrar razonamientos, sentimientos, deseos, temores, esfuerzos, decisiones, acciones, comportamientos, entre muchos más, que lo han coronado como auto organizador de sí mismo, y, con ello, puede habitar y transformar el mundo. Pero entre todos los aspectos anteriores hay uno que despunta porque, además de representar vital importancia para el desarrollo del humano, deriva directamente de la capacidad transformadora del ser mismo: la creatividad.

La creatividad se establece como proceso complejo que no sólo articula razón, pensamiento e imaginación, sino también intuición y entorno social. El proceso creativo transforma la realidad desde que la capta hasta que la proyecta como una nueva forma, procedimiento o función; entonces, el cálculo de la razón y las corazonadas de la intuición se complementan entre sí para transfigurar la realidad en una nueva (no se debe ignorar que el progreso de la creativi-

dad, aplicado a diversos campos artísticos o tecnológicos se obtiene por acumulación de datos o por remplazo de algo bueno por algo mejor) o hacer una realidad diferente. Se podría afirmar que, en amplio sentido, la sociedad planifica la creatividad, pues el desarrollo de las ideas creativas tiene un rostro histórico (proceso que se consigue gracias al paso del tiempo en las distintas épocas) y otro metafórico (el *Eureka* o la heurística creativa). Con esto se puede establecer que la creatividad, además de tener capacidad para resolver de manera inteligente e imaginativa problemas, también puede ser definida a partir de su contexto. Lou Reed, por ejemplo, el cantautor neoyorkino, fue hábil al conciliar su creatividad poética con su entorno social:

desde yonquis y prostitutas hasta travestis, modelos y gente joven, bella y problemática, Lou Reed tenía una manera de contar historias a través de sus canciones que hace que tanto el oyente como el narrador se introduzcan en la piel de sus protagonistas [...]

Creaba fábulas sobre personas y temas a los que la mayoría de los músicos rehuían en la década de los 60: vicio, homosexualidad, drogas, enfermedad mental y fracaso. «Quería escribir canciones relacionadas con la vida real, en oposición a toda la mierda que habita por ahí», repuso. (Gosling, 2019, p. 49)

En consecuencia, además de inscribirse en el tiempo histórico, la creatividad, al sumar razón e intuición, se cristaliza en una labor que no necesariamente es consecuencia del talento sino de la dedicación y el esfuerzo. Quizá por ello, el psicólogo maltés, Edward de Bono, concibe la creatividad

con base en técnicas sistemáticas, no alejadas de la intuición, donde el conocimiento y la libertad, se integran:

es cierto que para ser creativos tenemos que estar libres de condicionamientos, de tradición y de historia. Pero esa libertad se obtiene mejor utilizando ciertas técnicas deliberadas que anhelando ser libres. Para huir de una prisión es mejor tener una buena lima que escuchar exhortaciones de libertad.

También hay quienes creen que los métodos sistemáticos y deliberados no pueden conducir a la creatividad porque toda estructura limita inmediatamente la libertad. Esto es una tontería. Existen, efectivamente, estructuras restrictivas, como las vías férreas o las cerraduras y los cerrojos; pero muchas estructuras son liberadoras. Una escalera es una estructura liberadora, nos permite acceder a sitios donde de otro modo no podríamos llegar. Pero aun así uno es libre de elegir a dónde ir con su escalera. Una copa de cristal es una estructura liberadora, nos permite beber más agradablemente. Pero la copa no determina lo que queremos beber. La notación matemática es una estructura liberadora, que nos brinda la posibilidad de hacer cosas que de otro modo no podríamos hacer. Por lo tanto, no hay nada contradictorio en las técnicas sistemáticas que nos liberan para que podamos desarrollar nuevos conceptos y nuevas percepciones. (De Bono, 2004, pp. 19-20)

Con esto surge la pregunta: ¿La creatividad utiliza algún tipo de método para poder realizarse o sólo se deja llevar por impulsos inspiradores? El músico norteamericano, Aaron Copland ejemplifica algunos tipos de compositores en quienes percibe lo técnico o inspirador dentro de procesos creativos:

el tipo que más ha inflamado la imaginación pública es el del compositor de inspiración espontánea; en otras palabras, el

tipo de Franz Schubert. Todos los compositores tienen inspiración, por supuesto, pero los de este tipo la tienen más espontáneamente. La música, sencillamente, brota de ellos, y no alcanzan a anotarla con la suficiente rapidez. Casi siempre se puede descubrir ese tipo de compositor por lo muy prolífico de su producción. Schubert, durante ciertos meses, escribió una canción por día. Lo mismo hizo Hugo Wolf [...]

Beethoven simboliza el segundo tipo: el tipo constructivo, podríamos denominarlo. Ese tipo ilustra mejor que ningún otro mi teoría del proceso creador en la música, porque en ese caso el compositor sí que parte de un tema musical. En el caso de Beethoven no hay duda de ello, pues tenemos los cuadernos de apuntes en que anotaba los temas. Por sus cuadernos podemos ver cómo trabajaba sus temas, cómo no los abandonaba sino hasta que los había perfeccionado tanto como podía. Beethoven no fue de ningún modo un compositor inspirado en el sentido en que lo fue Schubert. Fue de los que parten de un tema, lo hace una idea germinativa y sobre eso construyen una obra musical, día tras día, laboriosamente. La mayoría de los compositores desde los tiempos de Beethoven pertenecen a ese segundo tipo. (Copland, 2019, pp. 41-42)

¿Inspiración pura como la de Schubert o método creativo como el de Beethoven? Responder la anterior pregunta obliga a saber, antes que nada, cuál es la lógica de la creatividad pues, independientemente de ser impulso inspirador o fruto metódico, o la suma de ambas, la creatividad se ubica dentro de un proceso múltiple, dividido en diferentes acciones que, enlazadas entre sí, generan algún tipo de transformación.

La creatividad enlaza llaves del pensamiento, con base en las actuales aportaciones de las ciencias cognitivas, operaciones cognitivas que son «una serie de operaciones gno-

seológicas particulares como percibir, atender, valorar, razonar, imaginar o manipular información referente al objeto» (Díaz, J. 2007, p.38). A partir de ello, la creatividad conjunta elementos cotidianos, promueve ideas ingeniosas o locuaces, conecta polos opuestos, asemeja realidades extrapoladas, invierte procedimientos, trueca hipótesis para potenciar sus alcances, reconfigura percepciones diferentes a partir de lo acostumbrado, desata el humor para burlarse de la inercia mecánica de lo establecido y así liberar tensiones, dogmas, bloqueos mentales... todo lo anterior (y más acciones) concibe la creatividad para causar cambios, innovaciones, alternativas, nuevas ideas proactivas —no reactivas, es decir, basadas en la simple reacción de las circunstancias—, alejados de la obviedad llana.

A partir de esto, no es prudente hablar de una sola metodología de creación sino de metodologías creativas donde, más que procedimientos reglamentados o lineales, sobresalen ideas propositivas, que por momentos se pintan de anarquistas —pues, según Robert Sternberg y su teoría del autogobierno mental, la creatividad implica romper un poco con la linealidad mental— y que construyen su propio camino de desarrollo donde la formación de alternativas va más allá de procedimientos estandarizados pues son ideas con tendencia a la innovación, alejadas en lo absoluto del molde del pensamiento monótono.

Ahora, bien, quizá la motivación (producto de la necesidad) y otra manera de hacer las cosas (rédito de la *praxis* dinámica) sean los chispazos iniciales de los procesos creativos más complejos; pues el humano, ante la necesidad de sobrevivir o conseguir algo que mejore su existencia, debe enfocarse para obtenerlo y, en ello, invertir grandes dosis de

motivación, así como buscar siempre caminos nuevos, más cortos, capaces de ahorrar energía, para construir resultados diferentes. La suma de motivación y modos alternos de hacer algo forja ideas nuevas para ser aplicadas. Y en todo este transcurso, la creatividad afila sus armas en tres momentos básicos después de observar un conflicto por resolver de manera concreta: a) modifica o genera nuevos procesos de pensamiento que se alejan de la unívoca aplicación lógica, b) promueve técnicas de pensamiento e invención alejadas de la linealidad mental y, c) genera procesos alternativos para solucionar problemas prácticos. Walter Gropius —arquitecto fundador de la Escuela de la Bauhaus— afirmaba que «el arte debe integrarse en todos los aspectos de la vida» (Gosling, 2019, p.125), y aplicó a su manera los tres aspectos mencionados para conjugar el arte con la practicidad por medio de la creatividad arquitectónica:

sus diseños se centraban sobre todo en la resolución: respondían a los asuntos más relevantes de su época a través del arte y del diseño, y adoptaban los últimos avances tecnológicos para aprovechar su potencial. De esta manera, se convirtió en el precursor de muchos de los diseñadores actuales, que se focalizan cada vez más en cuestiones como la sostenibilidad o la maximización del espacio cada vez más reducido que tenemos en las ciudades. (Gosling, 2019, p. 125)

Con lo anterior se sugiere que la creatividad no sólo utiliza un modo o, por el contrario, echa mano indiscriminadamente de múltiples maneras de hacer sino que, ¡y esto es lo mejor!, construye su propio método de acción según sea el desafío o problema por resolver. Aquí se debe considerar que

un solo tipo de creatividad no sirve para remediar todos los inconvenientes del mundo ni todos los aires creativos pueden zanjar una dificultad particular. Miguel de Cervantes, hombre en extremo inteligente y creativo, lo sugiere en *La Galatea*: «Amor y deseo son dos cosas diferentes; que no todo lo que se ama se desea, ni todo lo que se desea se ama»; para este texto, el amor es la creatividad y el deseo el problema por resolver.

Entonces, no hay una sola creatividad sino diferentes tipos de creatividades que abordan complicaciones específicas por solucionar. De aquí brota la necesidad de entender la capacidad multidimensional de la creatividad, la cual le permite tener amplio desarrollo multidisciplinar, sin caer jamás en el enfoque *unicista*. En consecuencia, la creatividad acepta la complejidad para, en la medida de lo posible, saber resolver problemas de carácter multidisciplinario, colateral, multidimensional, global, planetario. Por ello no se reduce o condiciona a un solo punto de vista, pues eso la haría limitante: sólo capaz de distinguir los aprietos evidentes sin ver la importancia de lo complejo significativo. La verdadera creatividad contextualiza los saberes o los tipos de problemas por resolver para integrarlos en sus respectivos conjuntos y así no caer en la fragmentación. ¿Cómo lo desarrolla? A partir de la relación y conexión entre posibles soluciones a distintos problemas, la creatividad avanza no sólo por su capacidad de abstracción sino por su contextualización y adaptación a los nuevos tiempos.

Pero cuidado con el lugar común de señalar que el mundo habitado por los seres humanos ha sido acuñado por la creatividad, pues ella es germen de progreso y generadora de algún tipo de innovación. La precaución con el tema de

la innovación es de primer orden pues no cualquier invento, aun siendo producto de la creatividad, puede ser innovador. Lo innovador implica cambio con avance civilizatorio. Un árbol puede crecer, lo cual implica cambio biológico, pero no por eso hay innovación alguna que permita avance para la civilización. La innovación tiene como raíz el verbo latino *innovo* que implica renovar pero también tiene un límite. Nace una pregunta natural a partir del planteamiento de Nicholas Negroponte en su libro *El mundo digital*:

Y es que la informática ya no se ocupa de los ordenadores, sino de la vida misma. Los ordenadores personales han reemplazado al gran ordenador central en casi todo el mundo. Hemos presenciado cómo los ordenadores se trasladan de enormes espacios con aire acondicionado a armarios, luego a escritorios y ahora a nuestras rodillas y a nuestros bolsillos. Y este proceso aún no ha terminado. (Negroponte, 1995, p.35)

¿Realmente la informática, en su versión más elemental reflejada en el *Smartphone* —que un niño de cuatro años utiliza sin problema— ha innovado al pensamiento o sólo lo ha hecho creer por fines de mercado? Umberto Eco, al debatir con Jean-Claude Carrière sobre el futuro y la muerte del libro como invento, explica con claridad el alcance de la innovación:

Ante la disyuntiva, hay una sola opción: el libro sigue siendo el soporte para la lectura o se inventará algo que se parecerá a lo que el libro nunca ha dejado de ser, incluso antes de la invención de la imprenta. Las variaciones en torno al objeto libro no han modificado su función, ni su sintaxis, desde hace más de quinientos años. El libro es como la cuchara, el martillo, la

rueda, las tijeras. Una vez que se han inventado, no se puede hacer nada mejor. No se puede hacer una cuchara que sea mejor que la cuchara. Hay diseñadores que intentan mejorar, por ejemplo, el sacacorchos, con resultados muy modestos: la mayoría de ellos no funciona. Philippe Starck intentó mejorar el exprimidor, pero su modelo (para salvaguardar una determinada pureza estética) deja pasar las semillas. El libro ha superado sus pruebas y no se ve cómo podríamos hacer nada mejor para desempeñar esa misma función. Quizá evolucionen sus componentes, quizá sus páginas dejen de ser de papel. Pero seguirá siendo lo que es. (Eco y Carrière, 2010, pp. 20-21)

La innovación está demarcada por el propio cambio que genera y, por paradójico que parezca, ello empuja a la transformación para que la civilización avance y progrese. Gabriel Zaid dice al respecto:

el progreso es anterior a la mentalidad progresista, el cristianismo y los conocimientos. Hay progresos de la materia, de la vida, de la libertad, de la crítica, del amor. Progreso es toda innovación favorable a la vida humana.

A partir de la nada, hubo progresos (involuntarios y aleatorios) de la materia misma. A partir de la cultura, hubo «progresos sucesivos del espíritu humano». También apareció la ciega voluntad de progreso que guillotina progresistas.

De muchas cosas se ha dicho que son un progreso, y también que no lo son. La noción de progreso implica cuando menos tres: cambio, tiempo, mejora. (Zaid, 2016, pp. 10-11)

La creatividad, sin duda, ha favorecido al progreso de la civilización pues ella contiene el chispazo de la innovación al urdir aportaciones originales a la sociedad. En todos los tiempos, en todos los continentes, ha habido ejemplos de

creatividad que se han aplicado para la mejora de la civilización humana. Mauro Rodríguez Estrada señala al respecto:

es la sustancia misma de la cultura y del progreso. Sin la creatividad estaríamos en los comienzos de la Edad de Piedra, viviendo en la selva y comiendo raíces. Todo lo que hay en el Cosmos puede dividirse en dos grandes reinos: la naturaleza y la cultura. Todo lo que no es natural es artificial o arte-facto, es decir, fruto de la acción transformadora del hombre. En un momento dado, la ropa que vestimos, el lápiz que usamos para escribir, el libro que leemos, el piso que nos sostiene y probablemente hasta la luz de la estancia, son obra del hombre, testimonio, beneficio y usufructo de las capacidades creativas del *homo faber*. (Rodríguez Estrada, 2007, p. 10)

Es claro el faro de orientación: la creatividad no puede retrotraerse. Ya sea como motor de impulso o actitud personal ante la vida, la creatividad incendia la inacción del quietismo humano (muy dado cuando la burbuja del conformismo o la comodidad se establecen en todas partes). El rigor propio que utiliza es como el del músculo que se ejercita todos los días para lograr verdadero funcionamiento y no desvinciarse por inactividad. Por ello, este libro tiene como principal objetivo: Generar en quien lo lea procesos autónomos de creatividad narrativa, inspirados en ideas de artistas, escritores y científicos que, con libertad en el pensamiento y pensamiento en las acciones, han contribuido al desarrollo intelectual, científico, cultural y social del ser humano.

Para conseguir la anterior meta, *Ideas creativas de grandes artistas, escritores y científicos, orientadas a la narrativa literaria* se estructura de la siguiente manera: Por un lado, se hace un recorrido muy general por algunas de las mentes más brillan-

tes que la humanidad ha producido para describir un poco cuáles fueron sus vidas y sus obras, así como sus entornos histórico, social y cultural, bajo la pregunta «¿Qué pasaba por ese entonces?» Con ello se pretende situar al autor en cuestión y sus ideas en su contexto específico y, al mismo tiempo, hacer un breve repaso histórico para que el lector tenga una perspectiva más amplia de las aportaciones creativas de esos periodos de la humanidad. Pero lo sustancial radica en destacar las ideas creativas propias de cada autor en su disciplina artística o científica para comprenderlas y, con ellas, sugerir procedimientos creativos útiles para la narrativa literaria. Por ello más allá de ser manual de ejercicios narrativos, este libro es material didáctico pensado para despertar la curiosidad en diversas disciplinas de conocimiento, la creatividad como proceso de construcción y el gusto por escribir historias ficcionales desde un enfoque donde cualquiera lo pueda hacer.

La línea cronológica de los autores comprendidos tiene elipsis o saltos espacio-temporales muy claros pues sería labor titánica enlistar con fiel escrúpulo todas las mentes sobresalientes por su capacidad de invención, ya sea en arte, ciencia o tecnología. Por ello, el gran punto de unión de todos estos personajes se encuentra en cómo han hecho de sus ideas una semilla de creación y conocimiento, capaz de transformar algún aspecto del mundo. Ciencia, cine, dramaturgia, educación, filología, filosofía, literatura, matemáticas, música y pintura son abordadas por Aristóteles, Cristo, Leonardo da Vinci, Galileo Galilei, William Shakespeare, Miguel de Cervantes Saavedra, René Descartes, Sor Juana Inés de la Cruz, Johan Sebastian Bach, Francisco de Goya y Lucientes, Wolfgang Amadeus Mozart, William Blake,

Ludwig van Beethoven, Arthur Schopenhauer, Percy Bysshe Shelley, Charles Dickens, Albert Einstein, Agatha Christie, Mijail Bajtín, Antonin Artaud, Sergei Eisenstein, Ernest Hemingway, Luis Buñuel, Aaron Copland, Gianni Rodari, Ray Bradbury, Patricia Highsmith, Italo Calvino, Truman Capote, Jean-Claude Carrière, Umberto Eco, Andréi Tarkovski, Jimi Hendrix, David Mamet, Eusebio Ruvalcaba y David Eagleman, quienes han hecho de sus ideas creativas particulares ventanas de conocimiento en sí mismo en sus respectivos campos disciplinarios. Por ello, en este libro, además de intentar adaptar dichas estrategias creativas al terreno de la narrativa literaria, también se hace un homenaje a todos por haber sido seres humanos fieles a la creatividad productora de invención transformadora de la realidad.

Es importante señalar que en este texto se busca motivar la escritura de historias ficcionales. Por ello, se distingue la idea creativa de la estrategia narrativa; la primera es una representación mental de nuevas soluciones, mientras que la segunda ya direcciona acciones concretas hacia la realización de la escritura de relatos. En consecuencia, al final de cada apartado se encontrará una estrategia narrativa sugerida a partir de la idea creativa de las autoras y los autores antes mencionados para que el lector tenga un resorte que le invite a escribir.

En este libro se encontrarán ideas creativas que son, sin lugar a dudas, consejos para cultivar la acción de narrar, así como innovadoras porque ayudaron a modificar el tiempo histórico y, principalmente, la mentalidad del ser humano de la época en cuestión. Producto del talento, la imaginación, el trabajo, el anhelo, la intuición, la observación, la experimentación, las ideas creativas de mujeres y hombres valiosos, que

aquí se consideran, han sido sólidos peldaños de la escalera del progreso humano que se pueden implementar, sin problema alguno, como estrategias de construcción narrativa para iniciarse en el arte de relatar historias.

ARISTÓTELES

Nació en el año 384 a. C. en Estagira y murió el 322 a. C., en Calcis, Macedonia.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el 300 a. C., el ser humano inventó la administración del agua por medio de canales, norias y ruedas, y en el 350 a.C. Demóstenes leyó en silencio y el *Cantar de los cantares* apareció.



Para el mundo occidental, Aristóteles es un referente ineludible porque ha sido un filósofo que ha forjado, por medio de la reflexión sistemática, una manera de adquirir conocimiento. Los principales postulados aristotélicos, que han contribuido a la conformación del conocimiento humano son: a) las ciencias aspiran a revelar las propiedades esenciales de las categorías que estudian, b) las ciencias hacen uso de dos métodos complementarios para pasar de lo particular a lo universal: la inducción y la deducción, y c) las ciencias organizan el conocimiento a partir de principios de demostración (*apodeixis*). Lo anterior sirve para establecer un mínimo marco de referencia intelectual de este gran pensador griego, pues aunque varias de sus tesis ya han sido rebasadas por el paso

del tiempo, aún conserva varias ideas que son vigentes en la actualidad.

El arte poética es uno de los textos del estagirita que siempre será útil para quienes quieran construir relatos, pues es un estudio detallado de la composición poética de la tragedia. Autores modernos como Syd Field o Michael Tierno, por ejemplo, parten de los planteamientos aristotélicos para diseñar sus respectivos manuales de guion para cine. En las páginas de la poética aristotélica se encuentran reflexiones muy bien concebidas que abordan elementos de la expresión verbal (*lexis*), la composición del canto (*melopeia*), el *ethos* (carácter), el pensamiento (*dianoia*), el espectáculo (*opsis*) y la trama (*mythos*) que, para Aristóteles, son elementos fundamentales en la naturaleza del drama definido como acción en conflicto. Por ello el drama plantea una imitación (*mimesis*) o, más bien, recreación artística del ser humano en acción, esto es, en conflicto; pues los hombres o las mujeres que hacen algo porque las circunstancias los obligan o porque quieren conseguir algún propósito mayor, transforman su propia vida por tales acciones.

Para Aristóteles hay dos tipos de acciones reducibles a la virtud y al vicio. Sin destacar la dimensión maniquea de la poética aristotélica, se puede señalar que desde el punto de vista del escritor se construyen personajes mejores, iguales o peores que nosotros mismos. Por ello la tragedia imita a los mejores seres humanos aun no siendo reales (idealización) y la comedia a los peores aun exagerando en sus vicios de carácter (hipérbole). Ante esto se extrae una magnífica idea creativa de personaje en acción dramática:

cuando el hecho trágico se produce dentro de la familia, es decir cuando el asesinato o daño es perpetrado por el hermano contra el hermano, por el hijo contra el padre, por la madre contra el hijo, o el hijo contra la madre, tales son las situaciones que el poeta debe buscar. (Aristóteles, 1945, p. 25)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «situación dramática» de Aristóteles:

- Diseñar un conflicto dramático donde dos hermanos peleen por un mismo amor, es decir, un triángulo amoroso: Los hermanos se desconocen al grado de que uno manda matar al otro por el amor de la tercera persona que, para acentuar el conflicto desde un punto de vista paradójico, no tenga interés por ninguno de los dos.

CRISTO

No hay testimonio específico ni claridad exacta, pero se acepta que nació en Judea, entre los años 6 y 4 antes de nuestra era. Se dice que murió el 3 de abril del año 33 de nuestra era.

¿Qué pasaba por ese entonces? La población mundial era de 200 millones de personas. Ocho años antes de la supuesta fecha de nacimiento de Cristo, Ovidio escribió las *Metamorfosis*, veinticinco años antes Vitruvio redactó *Diez libros de arquitectura* y cuarenta y cuatro años previos Cicerón hizo *Sobre los deberes de los hombres públicos*.



Jorge Luis Borges escribió en «El arte de contar historias» que el caso de Cristo trata de un Dios que se quiso sentir hombre o de un hombre que se quiso sentir Dios:

los evangelios también pueden ser leídos de dos maneras. El creyente los lee como la extraña historia de un hombre, de un dios, que expía los pecados de la humanidad. Un dios que se digna a sufrir, morir, en la «bitter cross» («cruz amarga»), como señala Shakespeare. Existe una interpretación aun más

extraña, que encuentro en Langland: la idea de que Dios quería conocer en su totalidad el sufrimiento humano, que no le bastaba con conocerlo intelectualmente, tal como le era divinamente posible, quería sufrir como un hombre y con las limitaciones de un hombre. Pero quien (como muchos de nosotros) no es creyente, puede leer la historia de otra manera. Podemos pensar en un hombre de genio, un hombre que se creía un dios y al final descubre que sólo era un hombre y que Dios —su dios— lo había abandonado. (Borges, 2001, pp. 64-65)

Sin duda, las dos posturas planteadas por Borges son opuestas y, en apariencia, contradictorias; pero muy lógicas en sí mismas. Un Dios que se hace pasar por hombre o un hombre que se cree Dios son los polos de la misma soga: La fe humana. Sin caer en honduras metafísicas o discursos religiosos de alto calibre, lo importante es observar cómo la figura de Cristo ha sido problemática desde siempre. Para algunos fue un guerrillero con marcadas convicciones de la secta de los esenios; para otros fue un encantador que sabía manipular las creencias para generar ilusionismos en las personas; para unos más fue un extraterrestre con inteligencia superior a la humana y capacidades extrasensoriales incomprensibles para el común de la gente; lamentablemente para muchos es una mercancía de usufructo y enajenación que permite obtener beneficios particulares o de grupo... Aquí no se trata de definir terminalmente quién era Cristo pues la respuesta primaria nos señala entenderlo como un ser humano que vivió una coyuntura histórica y social, la cual modificó creencias espirituales del mundo entero.

También se le ha comparado con Sócrates pues ambos cuestionaron con razones de sobra el *statu quo* de su tiempo;

ambos proponían otras formas de comportamiento donde el amor al prójimo, la equidad de la justicia, el respeto por la vida propia, la de los demás y la de la naturaleza, por ejemplo, eran pautas que cualquiera podía seguir sin dogmas o imposición de ningún tipo (sólo es suficiente con aplicarlo de manera honesta en el hacer cotidiano de cada quien); y ambos fueron condenados a la muerte por sus ideas.

Pero tanto Cristo como Sócrates, hombres muy bien preparados en el razonamiento y la inteligencia, se dirigieron principalmente a las capas sociales más bajas sin dejar texto escrito alguno de sus enseñanzas. Su fuerza discursiva se basó, entre otros recursos, en la oralidad del contexto. ¿Cuál era el recurso particular de uno de los más grandes maestros de la humanidad para comunicar conceptos complejos como alma, amor, espíritu, fe, justicia, a jornaleros, labradores, ladrones, mendigos, pescadores, prostitutas o zurcidos? ¿Cómo hacía para comunicar con precisión ideas que modificaron la conciencia del vulgo que lo escuchaba en el campo o en las plazas públicas? Por medio de la parábola, es decir, utilizaba narraciones breves, con personajes y unidad de trama clara, donde se ejemplificaba ficcionalmente algún aspecto del ser humano para generar algún tipo de enseñanza ética o moral.

Vicente Leñero estudia de manera muy objetiva el alcance de la capacidad narrativa de Cristo y, ante ello, señala:

sea como fuere, el alfabetismo del maestro no se expresó en escritos, y sus parábolas son sin duda pequeñas obras literarias: genuina literatura oral que es preciso considerar con detenimiento.

No resulta fácil rastrear el estilo literario del maestro a través de las transcripciones sinópticas contagiadas por el estilo peculiar de cada evangelista o de cada uno de los grupos que representaban. Se advierten, sin embargo, los elementos narrativos básicos de planteamiento, nudo y desenlace.

A la manera del «había una vez», el planteamiento arranca con frases así: «Un hombre sembró vides en su campo...», «Para celebrar el banquete de bodas de su hijo...», «Bajaba un hombre de Jerusalén a Jericó...», «Había en una ciudad un juez...», «Había un hombre rico que tenía que administrar...».

El nudo surge con una acción o situación que genera expectación: los invitados que se rehúsan a asistir a una cena o a una boda; el hijo menor que dilapida su parte de la herencia del padre; el hombre al que nadie auxilia luego de ser malherido por una pandilla de asaltantes; el sirviente al que su amo perdona una deuda y él no hace lo mismo con sus acreedores...

Como en todo relato breve, el desenlace suele ser sorpresivo, paradójico, muchas veces desconcertante —una clásica vuelta de tuerca— cuando privilegia el amor sobre la justicia, la astucia sobre la rendición. Ahí está el amo que felicita la sagacidad de un administrador a punto de ser despedido, el padre que premia al hijo arrepentido en lugar de hacerle justicia al hijo fiel, el asistente a un banquete que luego de ser invitado a última hora, es castigado por no vestir apropiadamente...

Cuando se suprimen las explicaciones postreras muchos finales dejan la parábola abierta, lo que no sólo imprime dramatismo al relato sino que impele al escucha, como en toda buena literatura, a construir el propio final o a extraer una conclusión subjetiva. (Leñero, 2009, pp. 22-24)

Sin duda alguna, la inteligencia narrativa utilizada por Jesús Cristo fue muy bien diseñada para generar un efecto de sentido contundente: enseñar algún tipo de valor humano ante adversidades claras.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «parábola» de Cristo:

- Escribir en una sola cuartilla una parábola con planteamiento, nudo y desenlace donde se exprese un antivalor o comportamiento contrario a valores éticos o morales establecidos socialmente para ejercitar: a) el diseño de la estructura narrativa básica y, b) el rompimiento con el lugar común de utilizar temas «correctos» expresados por medio de la parábola.

LEONARDO DA VINCI

Nació el 15 de abril de 1425, en Anchiano, Italia, y falleció el 2 de mayo de 1519, en Amboise, Francia.

¿Qué pasaba por ese entonces? Cuando Leonardo tenía apenas cinco años, Thang Tong Gyalpo construyó el primer puente colgante con cadenas de acero y, cuando el autor del «Hombre de Vitruvio» tenía quince años, es decir, en 1440, Johannes Gutenberg inventó los caracteres móviles de metal para la imprenta.



El gran Leonardo da Vinci partió del concepto «*connessione*» que significa en italiano conexión. El polímata del Renacimiento interconectaba las cosas para relacionarlas entre sí y, a partir de esas conexiones, encontrar los tipos de relaciones creativas o de diversas pautas que pudiesen surgir. Se puede señalar que el proceso de conocimiento de Leonardo da Vinci fusionó la ciencia y el arte. Por ello, para este artista, la ciencia, al ser actividad de carácter mental, se convirtió en conocimiento de lo representado, vehículo de conocimiento y, a la par, representación. De esto nació su método generativo que el filósofo español Luis Racionero así lo describe:

el método de Leonardo es, pues, un método generativo y como todo acto de creación implica dos aspectos: atracción y fusión, es decir, conocimiento y composición. Leonardo quería entender la naturaleza para imitarla; pero imitarla no copiando las formas exteriores, sino reproduciendo sus actos generativos que hacen germinar las obras desde dentro; quería entenderla analizándola e imitarla creando; lo primero es ciencia, lo segundo arte; y ambos, en Leonardo, una y la misma cosa. Unidos indisolublemente, ciencia y arte forman el método de conocimiento generativo: entender para crear, componer conociendo. (Racionero, 2007, p. 66)

La «*comessione*» o conexión creativa de Leonardo da Vinci tuvo como fin principal crear una «unidad compleja» donde los elementos particulares se conectasen para establecer un todo compuesto. Al ligar la parte con el todo instauró un sistema de relaciones para enlazarlas entre sí y producir una unión transformadora. Dicha unión transformadora, que tiene como base indisoluble su método generativo, fue fruto directo de la «*comessione*»; lo cual sirvió para allanar el entendimiento de las cosas por medio del ensayo de sus causas y consecuencias. Por ello: «conocimiento no significa concatenar argumentos, sino realizar una unión transformadora entre el acto y los elementos del conocimiento, es decir, un experimento» (Racionero, 2007, p. 66).

Con todo lo anterior se entiende de mejor manera la capacidad inventora de Leonardo da Vinci; según Maurice Blanchot: «el secreto de Leonardo se resume así: al referirse al mundo supuestamente reducible a elementos conocidos, necesita la totalidad del saber para la perfección de un poder capaz de rehacer el mundo hasta su verdad incognoscible» (Blanchot, 2021, p. 98). Y, por ello, el «rendimiento máximo

del cerebro» es parte del método creativo de Leonardo da Vinci, el cual consiste en ejercitar tanto el cuerpo (ejercicios físicos) y la mente (ejercicios cognitivos) a partir de la oxigenación del cerebro: «*corporalidad*» es el equilibrio entre el cuerpo y la mente y, según él, se debe cultivar constantemente.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «*connessione*» de Leonardo da Vinci:

- Conectar entre sí situaciones, personas u objetos semejantes y diferentes para encontrar relaciones creativas que puedan generar historias, tramas, personajes o cualquier elemento que sirva como principio narrativo. Ejemplo:
- Conexión entre personajes semejantes: ¿Cuál sería la relación que conecta a un hombre solitario y un joven solitario?
- Conexión entre personajes diferentes: ¿Cuál sería la relación que conecta a un hombre deshonesto y un joven honrado? ¿Cuál sería la relación que conecta a un hombre honrado y un joven deshonesto?

GALILEO GALILEI

Nació el 15 de febrero de 1564, en Pisa, y falleció el 8 de enero de 1642, en Arcetri, Italia.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el año de nacimiento de Galileo, el cartógrafo Gerardus Mercator construyó un planisferio de dos dimensiones para auxiliar a los marineros en sus navegaciones. Y siete años antes de la muerte de este gran físico, en 1635, Pedro Calderón de la Barca sacó a la luz *La vida es sueño*.

μ

Galileo Galilei enfrentó con el solo ejercicio de la razón a una de las instituciones más dogmáticas y despiadadas de todos los tiempos, la Inquisición. En su libro, *La gaceta sideral*, publicado en 1610, presenta una serie de hallazgos astronómicos que, con base en la utilización de un telescopio elaborado por él mismo, perfila su atención en sus observaciones sobre asuntos celestes. Lo anterior no fue del agrado de la teoría geocéntrica, fundada en la autoridad aristotélica y, por supuesto, en principios religiosos.

Desde el título original, *La gaceta astronómica*, el padre de la astronomía moderna perfila su postura de investigador de muy altos vuelos:

[...] que contiene y expone recientes observaciones por medio de un nuevo anteojo en la faz de la Luna, en la Vía Láctea, en las estrellas nebulosas y en innumerables fijas, así como también en cuatro planetas nunca hasta ahora, bautizados con el nombre de *astros medíceos*. (Galilei, 1994, p.15)

A partir de lo anterior, se puede señalar que la idea creativa y de conocimiento de Galileo fue la observación descriptiva. Con el ejercicio de la mirada inteligente, que relaciona y explica cómo se vinculan las cosas; con detenimiento y paciencia, este científico renacentista tomó nota de aquellos asuntos cósmicos que determinaron el cambio de paradigma científico del universo. Galileo Galilei elaboró su propio instrumento de conocimiento para llevar a cabo su observación descriptiva:

más que superar con mucho todo lo imaginable y que principalmente nos ha movido a llamar a la vez la atención de astrónomos y filósofos, es precisamente haber descubierto cuatro estrellas errantes que nadie antes de nosotros ha conocido ni observado, las cuales, a semejanza de Venus y Mercurio en torno al Sol, presentan sus propios periodos en torno a una estrella insigne que se encuentra entre las conocidas, ora precediéndola, ora siguiéndola, no alejándose jamás de ella fuera de ciertos límites. Cosas todas ellas por mí observadas y descubiertas no ha muchos días, mediante un anteojo (el anteojo astronómico no se llamó «telescopio» hasta el 14 de

abril de 1611) de mi invención, previamente iluminado por la divina gracia. (Galilei, 1994, p.16).

► Estrategia de creatividad narrativa a partir de la idea creativa de la «observación descriptiva» de Galileo Galilei:

- Observar el comportamiento y la personalidad de alguien cercano para tratar de comprender cómo es su manera de ser, cuál es su visión del mundo, cómo piensa, cómo se comporta en la realidad, cómo se relaciona con los demás para, sin caer en juicio de valor alguno, describirlo de la manera más clara posible y así construir el perfil de un personaje literario. En este caso, la narrativa será el telescopio que permita la observación descriptiva.

WILLIAM SHAKESPEARE

Nació en abril de 1546 en Stratford-upon-Avon y falleció el 23 de abril de 1616 en Avon, Reino Unido.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1620, René Descartes inventó la geometría analítica. En 1604, Christopher Marlowe escribió la obra teatral *La trágica historia del doctor Fausto* y, en 1613, Luis de Góngora y Argote compuso el poema *Soledades*.

μ

«Shakespeare es el drama; y el drama que funde en un mismo hálito lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo jocoso, la tragedia y la comedia» (Steiner, 2012, p.131), son las palabras con las cuales Víctor Hugo, en su prefacio a *Cromwell*, distingue al Cisne de Avon. No es un exceso lo anterior pues William Shakespeare, según George Steiner, es:

un promontorio que se levanta en las aguas de la eternidad; en la vastedad de su alma alternan huracanes de furia aniquiladora con la calma absoluta; en sus obras se refleja el misterio de la creación elemental. Con Homero y Esquilo, con Job, Isaías y Dante, Shakespeare constituye una de las solitarias cimas del espíritu humano. (Steiner, 2012, p.131)

El trabajo del Bardo de Avon comprende comedias, dramas históricos, tragedias de diversos tipos, historias caballerescas, que en total suman treinta y ocho obras donde, como señala Harold Bloom, «nos ha enseñado a entender la naturaleza humana» (Bloom, 2008, p. 26). De ahí el universalismo shakesperiano porque, por medio de la invención de sus personajes, pudo representar las mudanzas humanas: «Lo que inventa Shakespeare son maneras de representar los cambios humanos, alteraciones causadas no sólo por defectos y decaimientos, sino efectuadas también por la voluntad, y por las vulnerabilidades temporales de la voluntad» (Bloom, 2008, p. 26).

Para lograr lo anterior, Shakespeare tenía un verdadero arsenal de recursos dramáticos que sabía utilizar en el momento adecuado para conseguir el efecto esperado. Edgar Ceballos los recuerda:

la técnica de Shakespeare consiste en apropiarse de historias ajenas que reelabora una y otra vez hasta volverlas suyas. Una recurrencia más a la famosa *contaminatio* o mezcla de los autores latinos. Las situaciones y personajes las plantea en escenas de apertura y la acción la desarrolla después de la exposición. Entreteje más de una trama, de forma independiente entre sí que se unen cuando se aproxima el desenlace, de modo que la resolución de una conduce a la de otras; de esta manera le da unidad a lo que parece diverso. Normalmente la acción abarca meses o años y ocurre en lugares apartados. Este cuadro en su conjunto crea sensación de vida que sigue su marcha detrás de las escenas. (Ceballos, 2013, p.172)

Es importante señalar que Shakespeare no plagiaba el trabajo de otros autores (de hecho, en esa época la idea de autor aún era borrosa) sino que, como apunta Eric Bentley:

oímos hablar de todos los demás aspectos de sus creaciones, pero, en cuanto a los argumentos, se nos engaña con la afirmación de que los tomaba de otros autores. Con frecuencia tomaba las historias de las obras de otros escritores, pero habitualmente las modificaba y siempre tenía su propia trama para ellas. Aun cuando dicha trama consistía sólo en la ensambladura de dos historias, era un artificio sutilmente ideado. Shakespeare hacía de la interacción de dos historias una elevada muestra de arte y una expresión de profundo sentido. (Bentley, 1998, p. 35)

Todo en Shakespeare cuenta pero sus personajes tienen un valor dramático enorme, pues por medio de ellos la acción pasa y en ellos la acción se hace. En sus personajes se construye lo humano no como armonía y concordia sino como desconcierto y lucha de pasiones. Shakespeare sabía bien que personajes como Hamlet, Macbeth, Oteló, Lear, Yago o Ricardo III muestran realmente que las pasiones son la naturaleza dominante del ser humano y ello conecta más a los espectadores que personajes moralmente íntegros. De esto nace una de las ideas creativas shakesperianas: Hacer cómplice al espectador por medio de un personaje siniestro. J. Evenson lo anota bien:

cuando la mayoría de la gente piensa en héroes, piensa en palabras que buscan coraje, valentía, sabiduría, fuerza, honor e integridad. Estas son las cualidades que imaginamos que

queremos de un «héroe». Pero si miras la obra de Shakespeare, no hay un solo héroe con estas cualidades. Shakespeare sabía que los verdaderos héroes, los que realmente nos conmueven, están lejos de ser perfectos. ¿Por qué? Porque la mayoría de nosotros somos seres imperfectos. Nos gustan nuestros héroes un poco rotos porque nosotros también lo somos. Es una simple verdad psicológica: el público no se inspira en ver a los héroes perfectos triunfar en pequeñas batallas. Se inspira al ver a humanos imperfectos luchar por hacer grandes cosas. (Evenson, 2013, p. 95)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «hacer cómplice al espectador por medio de un personaje siniestro» de William Shakespeare:

- Diseñar un personaje plenamente siniestro. Por ejemplo: un hombre de mediana edad que, a mitad de la noche, secuestre de sus casas a niños pequeños para violarlos y, al momento de ultrajarlos, disfrute el dolor y el sufrimiento que genera en los chicos. También describir cómo reaccionan con odio y miedo los padres de los niños secuestrados y cómo las noticias de la TV lo pintan como un monstruo diabólico que la policía debe atrapar para llevarlo a la silla eléctrica. Después, escribir, en tono confesional, un diario donde el personaje exprese no solamente sus placeres siniestros sino principalmente sus miedos, sus sueños rotos, sus ilusiones de niño, sus fracasos de amores tiernos, su dolor y tristeza por no poder dejar de ser la bestia que es, para que el lector se conecte con él desde un plano humano.

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Nació el 29 de septiembre de 1547 en Alcalá de Henares y falleció el 23 de abril de 1616 en Madrid, España.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el mismo año de nacimiento de Cervantes, Bernardino de Sahagún escribió *Historia general de las cosas de Nueva España*. Y cuatro años antes de la publicación de *Don Quijote de la Mancha*, es decir, en 1590, Zacharias Janssen inventó el microscopio.

μ

Miguel de Cervantes Saavedra fue un escritor muy moderno que adelantó en recursos literarios no conocidos para su época y, en la actualidad, aún siguen siendo vigentes. A decir de Andrés Trapiello:

el gran hallazgo de Cervantes fue dar con una idea de novela en la que tenía cabida todo: el pequeño ensayo histórico sobre la edad dorada, el discurso de las armas y las letras, el relato autobiográfico de un capitán cautivo o el de un pobre moro a quien las leyes injustas hacen cautivo de su infortunio, la novela moralizante o de enredo, la crónica costumbrista o el poético y emocionante canto a la libertad en boca de una

hermosa pastora, y, gran novedad en la segunda parte [de *Don Quijote de la Mancha*], hasta la propia novela dentro de la novela como uno de esos dibujos imposibles en los que vemos a una mano que dibuja una mano que resulta ser la mano que se está dibujando. (Trapiello, 2007, p.12)

Ignacio Padilla también puntualiza sobre la importancia literaria de este gran autor:

pues ¿qué es de hecho la obra de Miguel de Cervantes sino un ejercicio de perpetua confrontación o, mejor aún, una puesta en abismo de innumerables parangones? La Edad de Oro frente a la Edad de Hierro, humildes fregonas contra lustrosas damas, santos frente a rufianes, los caballeros andantes opuestos a los cortesanos, los pastores contrahechos ante los humildes cabreros y los quiméricos pastores horacianos, la afectada belleza de ciertas señoras contrastada con su ideal platónico o con la fealdad descorazonadora de las dueñas, la entereza de los pocos frente a la vileza de los muchos. Difícilmente hallaremos un texto cervantino que no pregone la pertinencia de la antítesis, el símil, la paradoja, la metáfora y la analogía en tanto figuras retóricas eficaces y ciertamente aconsejadas lo mismo por Aristóteles que por Cicerón, por no hablar de Plutarco. Pocos autores como Cervantes parecen tan conscientes de que el contraste nos define. Si la comparación a veces resulta odiosa es porque en las gradaciones alguien suele y quizá tiene que salir perdiendo; pero incluso en la parcialidad cruel del contraste debemos reconocer que el espejo, sea nítido o cóncavo, muestra todo y a todos como realmente somos, hemos sido o podríamos ser. (Padilla, 2016, pp. 13-14)

No sólo los personajes más conocidos de la obra cervantina, Alonso Quijano y Sancho Panza, sino también Anselmo, Lotario y Camila, Ruy Pérez de Biedma y Zoraida, entre otros más, demuestran la plena representación de lo humano por medios estrictamente literarios. Cervantes sabía muy bien que la ficción tiene la capacidad de hacer simulacros de la realidad y de las acciones humanas para que se reflejasen por medio de la imaginación literaria. Consigue lo anterior con base en saber que el buen uso del recurso de la verosimilitud permite construir historias, situaciones, personajes, diálogos, donde la experiencia humana sea identificada por el lector. Por ello, el también autor de *Novelas ejemplares*, parte de la ficción como un juego entre el autor, el texto y el lector donde el primero diseña historias, como si fuesen un rompecabezas literario, para que el segundo las descifre y, en ello, también se divierta. Ante esto no son gratuitas las palabras del propio Cervantes (*Don Quijote* I:47):

[...] tanto mentira es mejor cuanto parece más verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Han se de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, sorprendan, alborocen y entretengan. (Cervantes, 1985, p. 553)

Para Cervantes la ficción es lo central. Por eso sabe equilibrar en su justo medio la enunciación (cómo se dice) y el enunciado (qué se dice) para generar la credibilidad de la historia. Gracias a esto, Cervantes utiliza una idea creativa que

consiste en la *mise en abyme*, esto es, incluir una historia dentro de otra historia. Antonio Garrido Domínguez lo profundiza: el concepto de ficción representa una de las cuestiones nucleares de la obra narrativa de Cervantes. El asunto afecta tanto a la enunciación como al enunciado pero, sobre todo, a la primera. En efecto, el autor, siguiendo en este punto la práctica habitual en la literatura desde sus mismos comienzos, invoca continuamente argumentos en que apoyar la credibilidad de la historia narrada para, seguidamente, afirmar la naturaleza esencialmente ficcional. Se trata de un asunto realmente complejo a causa, fundamentalmente, del comportamiento del narrador central, una realidad escurridiza, que tiende permanentemente a crear destellos o imágenes de sus propias creaciones. Dicho en otros términos: este narrador no tiene inconveniente en compartir con sus criaturas el enorme poder de ficcionalización e invención de que dispone. Todo ello envuelto en un artificioso juego de ambivalencias (tan queridas de la época) que le permiten negar inmediatamente lo que acaba de afirmarse con rotundidad. (Garrido, 2012, pp. 37-38)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «incluir una historia dentro de otra historia.» de Miguel de Cervantes Saavedra:

- Inventar una historia sencilla donde se pueda introducir otra historia que tenga algún tipo de relación, directa o indirecta, con los personajes o con la trama. Por ejemplo: la historia principal puede ser de un hombre que regala un ramo de rosas a una mujer y ella lo tira inexplicablemente al cesto de basura. La historia insertada puede ser la vendedora de rosas que, antes

de vender el ramo al hombre, tiene un desencuentro con su esposo porque éste es un flojo para el trabajo. Cuando el hombre le compra las flores tienen un breve diálogo que trata sobre la desilusión en el amor.

RENÉ DESCARTES

Nació el 31 de marzo de 1596 en Francia y murió el 11 de febrero de 1650 en Estocolmo, Suecia.

¿Qué pasaba por ese entonces? Cuando este filósofo tenía 14 años, es decir, en 1610, Galileo hizo su propio telescopio y, además de observar la luna, descubrió los satélites naturales de Júpiter. En 1642, ocho años antes del fallecimiento por neumonía del autor del *Discurso del método*, Blaise Pascal inventó la «pascalina», máquina de sumar, que funciona por medio de ruedas y engranajes.

μ

El «filósofo enmascarado» es como también se llama a René Descartes porque, como él mismo señalaba:

de igual manera que los comediantes llamados a escena se ponen una máscara, para que nadie vea el pudor reflejado en su rostro, así yo, a punto de entrar en este teatro del mundo del que hasta ahora sólo he sido espectador, avanzo enmascarado. (González, 2012, p. 110)

Pero el teatro de René Descartes no es el de Sófocles ni el de Shakespeare sino el de la mente.

Con la paradoja de hallar como cierto que no hay nada cierto, en las *Meditaciones de Prima Philosophia*, el pensador francés, planteó hacer al margen todo aquello que sea susceptible de vacilación. Con este principio inició la duda como método de conocimiento. ¿Cómo es posible que Descartes —estudioso de las matemáticas, la geometría, la ciencia, la filosofía— inquiriera de esta manera sobre la certidumbre de la realidad? ¿Lo que existe, por el hecho de serlo, ya es real y, por lo tanto, verdadero? ¿Acaso las demostraciones matemáticas no son suficientes para decir si algo es cierto y, en consecuencia, existente? Ahora sabemos bien que aquello que llamamos real y verdadero es cambiante porque, entre otras razones, el Universo es dinámico, no estático (¡mejor ni hablar del ser humano!). Pero en la época de Descartes donde la idea de Dios predominaba a rajatabla, donde la Inquisición silenciaba cualquier intento de libre reflexión sobre el origen no divino de lo humano, donde gran porcentaje de la población europea no sabía siquiera leer ni escribir, ¿qué se podía hacer al respecto? ¿Aceptar silenciosamente la realidad como designio divino e inmutable? ¿Crear que aquello que perciben los sentidos es real? ¿La sola capacidad perceptiva del humano garantiza evidencia de la realidad? ¿Qué impide tropezar en el engaño de los sentidos cuando miramos, oímos, probamos, tocamos u olemos algo del mundo? ¿Realmente existimos?

Ante este escenario, Descartes orienta sus baterías hacia el punto de señalar que la existencia está basada en el pensamiento: «[...] esta proposición, *yo soy, yo existo*, es necesariamente verdadera cada vez que la pronuncio en mi mente»

(Hierro, 2005, p. 13). Con esta aseveración acepta que el ser humano existe en la medida en que piensa; por ello es *res cogitans* (cosa que piensa):

yo no soy, hablando con precisión, sino una cosa que piensa (*res cogitans*), esto es, una mente (*mens*), o alma (*animus*), o entendimiento (*intellectus*), o razón (*ratio*) [...] Por tanto yo soy una cosa verdadera, y verdaderamente existente; pero ¿qué cosa? Ya lo he dicho, pensante. (Hierro, 2005, p. 13)

Con las aportaciones filosóficas cartesianas se puede colegir que si el ser humano se caracteriza por su actividad de pensamiento, entonces éste se cristaliza en la conciencia. Por lo tanto, el ser humano, para que en realidad exista, debe tener conciencia de que tiene la facultad de pensar. El mismo Descartes ya lo apuntala: «Por pensamiento entiendo todo lo que tiene lugar en nosotros en cuanto somos conscientes de ello» (Hierro, 2005, p. 13).

En consecuencia, Descartes divide la mente y el cuerpo, y es hábil para no reducir al ser humano en la sola habitación de su cuerpo sino que cuerpo y mente son dos aspectos diferentes entre sí, que pueden interactuar. Por ello se le considera un dualista:

era un dualista que creía que la mente y el cuerpo eran entidades separadas, y para él el alma racional nunca para de pensar ni cuando duerme, sin siquiera después de la muerte. El pensamiento, después de todo, es su esencia, la definición de su existencia. En esa separación entre mente y cuerpo Descartes llegó a afirmar que el alma racional no necesita de

un cerebro para pensar. La mente —declaró— puede operar independiente del cerebro. (Alonso, 2018, p.267)

En la actualidad, gracias a la neurociencia, por ejemplo, las afirmaciones de Descartes han sido superadas, pues ahora se sabe que la biología del cerebro, así como su funcionamiento, actúa de manera distinta a los planteamientos del autor del *Discurso del método*. Pero independiente de esto, la aportación de Descartes es valiosa porque perfila el uso de la razón como facultad de la conciencia plenamente humana.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «la duda como método de conocimiento» de René Descartes:

- Imaginar un personaje que dude de sí mismo, las personas que le rodean y las cosas que hace y, al hacerlo, que desconfíe de quién es él mismo, quiénes son los demás y la certeza de las cosas que hace; lo anterior puede ayudar en la construcción de un personaje con mentalidad en conflicto por lo que percibe de la realidad, de los demás y de sí mismo.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Nació el 12 de noviembre de 1648 en Nepantla, municipio de Tepetlixpa, Estado de México, y falleció el 17 de abril de 1695 en la Ciudad de México.

¿Qué pasaba por ese entonces? Cuando Sor Juana tenía 17 años de vida y ya era parte de la corte del virrey Mancera, en 1665, Isaac Newton, con apenas 22 años, enunció en Inglaterra la teoría de la gravitación universal. Cinco años antes de la triste muerte de la autora de *Respuesta a Sor Filotea*, es decir, 1690, en Inglaterra John Locke escribió *Ensayo sobre el entendimiento humano*.

μ

El solo nombre de Sor Juana Inés de la Cruz asocia grandeza de discernimiento y belleza cautivadora. La gran escritora cultivó una tremenda obra; poesía, teatro, autos sacramentales y prosa brotaron de su pluma de manera frondosa y constante. Se sabe que la formación intelectual de esta mujer inició desde muy pequeña, bajo el cobijo de su abuelo materno, Pedro Ramírez, donde junto con él encontró los primeros libros que la cautivarían de por vida. Como es de suponer, priorizaba el aprendizaje por sobre cualquier cosa,

como ella misma señaló: «el deseo del saber que el de comer» (Paz, 1982, p. 109).

Amiga de otro grande de las letras mexicanas, Don Carlos de Sigüenza y Góngora, Juana de Asbaje y Ramírez fundó su idea creativa en la curiosidad para acceder al primer portal del conocimiento y, por supuesto, de la invención. La curiosidad intelectual de Sor Juana partía de un par de cuestionamientos que en apariencia son superficiales, pero bien vistos plantean las interrogantes profundas sobre la naturaleza y las características de la cosa por conocer: ¿qué es?, y ¿cómo es?

Con las anteriores interrogantes, Sor Juana supo trazar una ruta de conocimiento donde la belleza de las ideas es más importante que las lindezas mundanas. «Conocer las cosas para saber cómo son», fue una actitud de inteligencia madura que desafiaba el pensamiento escolástico del Virreinato. Quizá, por ello, esta mujer fue tan injustamente impugnada por el entorno supuestamente «intelectual» de su tiempo. El soneto «¿En perseguirme, mundo, qué intereses?» es claro ejemplo de la congruencia cognitiva de esta escritora mexicana:

¿En perseguirme, mundo, qué intereses?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?
Yo no estimo tesoros ni riquezas,
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi entendimiento
que no mi entendimiento en las riquezas.
Yo no estimo hermosura que vencida

es despojo civil de las edades
ni riqueza me agrada fementida,
teniendo por mejor en mis verdades
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «curiosidad intelectual» de Sor Juana Inés de la Cruz:

- Aplicar las preguntas «¿qué es?» y «¿cómo es?» a algún aspecto de la realidad concreta o la realidad personal para contestarlas por medio de una breve narración que no sólo describa sino explique aquello que se ha interrogado. Ejemplo:
- Preguntarse, «¿qué es la soledad?» y «¿cómo es en un joven enamorado y un hombre misógino?», o «¿qué es el sueño?» y «¿cómo es en la mente de una niña y en la mente de una anciana?», o «¿qué es el mar?» y «¿cómo es cuando se encrespa furioso ante marineros en una embarcación corroída?».

JOHAN SEBASTIAN BACH

Nació el 31 de marzo de 1685 en Eisenach y murió el 17 de julio de 1750 en Leipzig.

¿Qué pasaba por ese entonces? Quince años después del nacimiento del padre de la música, es decir, en 1770, Bartolomeo Cristofori inventó el *fortepiano* (antecesor del piano moderno) y un año antes de la muerte del compositor de *El clave bien temperado*, Benjamín Franklin inventó el pararrayos y los lentes bifocales.

μ

Algunos de los ingredientes necesarios para ejercitar una idea creativa son la inteligencia, el trabajo incesante, la lejanía de los dogmas acostumbrados y la verdadera motivación personal. Johan Sebastian Bach, sin duda, cultivó de sobra los anteriores componentes para producir una vasta obra musical que es ejemplo de los niveles más altos de excelencia y creatividad artísticas. Por ello, el escritor Eusebio Ruvalcaba ha dicho de Bach que «es también la geometría musical de la más pura reflexión» (Ruvalcaba, 2017, p. 23).

El arrojo creativo de Bach es incuestionable. Fue inagotable tanto en la creación de obras musicales como de hijos

(tuvo más de veinte con sus dos esposas, primero con su prima María Bárbara y luego con Ana Magdalena). Fumador cotidiano de pipa y diestro en la interpretación del órgano (el gran maestro Johann Pachelbel, al oírlo, le ofreció a los 11 años ser organista oficial), compuso para este instrumento: *Preludios y fugas*, *Toccata*, *Sonatas* en trío, *Pasacalle*, 20 variaciones de *Tema fugado*; también hizo *Corales* (poemas profundos); para clavecín: *Partitas*, *Suites*, 48 *Preludios*, fugas de *El clave bien temperado*, *Variaciones Goldberg*; para violín hizo sonatas; también los *Conciertos de Brandeburgo*, diversas *Suites*, *Arias*, la *Ofrenda musical*, y el *Arte de la fuga*.

Quizá el prodigio compositivo del maestro haya iniciado con la transcripción de partituras que hizo a la luz de la luna, cuando era un niño que vivía bajo el techo de su hermano mayor, Johann Christoph, pues a los nueve años ya era huérfano de padre y madre, y sin que se diera cuenta el hermano mayor, sigilosamente aprovechaba el silencio nocturno para copiar las notas musicales:

Según cuenta la historia —señala Adolfo Martínez Palomo—, su hermano Johann Christoph atesoraba un hermoso cuaderno en el que había copiado obras musicales de los compositores contemporáneos más conocidos, pero guardaba su tesoro bajo llave en una alacena, pues consideraba que su hermano era todavía muy pequeño para estudiar esas partituras. (Martínez Palomo, 2020, pp. 23-24)

Tal vez ello le ayudó a fortalecer su empeño por aprender a hacer música. Su biógrafo, Klaus Eidam, lo relata con mayor claridad:

es preciso intentar comprender lo que esto significaba para un chico de once a trece años. Había que conseguir papel pautado, afilar plumas de ganso, atender al calendario y al tiempo [...] Los chicos de esa edad necesitan dormir, pero él tenía que vigilar hasta que todos los demás se hubieran retirado a descansar, recuperar sus utensilios del alféizar de la ventana, ir de puntitas hasta el armario, sacar el cuaderno con cuidado —¡sin arrugarlo!— y entonces, escribir con esa pobre luz, escribir mientras la luna fuera propicia. (Martínez Palomo, 2020, p. 24)

El filósofo polaco, y contemporáneo del autor de la *Fantasia cromática y fuga*, Christoph Wolff, ha dicho con claridad: «Después de Bach la música no volvió a ser como antes. Se produjo un cambio, se impuso en un proceso comparable con lo ocurrido en filosofía como fruto de la obra de Newton» (Wolff, 2008, p. 47). Y otro filósofo rumano, Emile Cioran, señaló: «Sin Bach, la teología carecería de objeto, la Creación sería ficticia, la nada perentoria. Si alguien debe todo a Bach es sin duda Dios» (Cioran, 1994, p. 54). Los comentarios de estos dos pensadores apuntan al mismo objetivo: Subrayar el valor de las aportaciones musicales de este gran artista. Norbert Dufourcq así lo resume:

[Bach es] un «intelectual» que huye de los efectos fáciles, un pintor que aplica una estética refinada y que sabe describir con la música los diferentes sentimientos del alma humana, un poeta de los sonidos, un corazón sincero y fuerte cuya obra refleja toda la vida interior. Retrocediendo en el tiempo, J. S. Bach aparece como el más grande genio musical de todas las épocas, que llegó a una síntesis de la forma y del sentimiento,

de la polifonía y la armonía que nunca volvió a alcanzar el mismo grado de perfección. (Dufourcq, 2016. p. 79)

Un ejemplo de lo anterior se puede encontrar en la *Ofrenda musical* donde, el padre de la música emplea el *ricercare* (palabra italiana que significa buscar) que, además de comprometer una cierta manera de indagación, integra diversos planos musicales que contienen *fugas* a tres voces y seis voces, así como diez cánones y una sonata-trío. La *fuga* musical implica superponer o intercalar ideas musicales para generar una polifonía entre varias voces o líneas instrumentales que provoquen contrapuntos, melodías y tonalidades complejas.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa del «*ricercare*» de Johan Sebastian Bach:

- Escribir una historia y narrarla desde diferentes voces de enunciación para conseguir una polifonía narrativa que articule diversos puntos de vista de la misma historia. Por ejemplo: Relatar una pelea de box desde el punto de vista de los boxeadores, desde el comentarista de radio, desde el público en las gradas, desde la novia de uno de los boxeadores y desde la mamá del otro, desde alguien que está en la sala de su casa viendo por la televisión la pelea... Cada voz debe ser diferente, mostrar una mentalidad propia y los motivos por los cuales quiere que gane o pierda el pugilista en cuestión.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Nació el 30 de marzo de 1746, en Fuendetodos, España, y falleció el 16 de abril de 1828 en Burdeos, Francia.

¿Qué pasaba por ese entonces? Un par de años después del nacimiento de Goya, en 1748, David Hume escribió *Investigación sobre el entendimiento humano* y Montesquieu, *El espíritu de las leyes*. En 1827, Rodolphe Töpffer creó la historieta dibujada.

μ

El grandioso Goya aportó su capacidad de ser diferente en el arte. Él tenía más que clara la diferencia entre artesano y artista. El primero se limita a la sola reproducción mecánica, sin ningún enfoque más allá de lo marcado por el canon o el folclor de la época; mientras que el segundo propone un contenido expresivo de las cosas, además de tener un estilo propio y dominio absoluto de la técnica. Pero, principalmente para el autor de las *Pinturas negras*, *Los desastres de la guerra* o los *Disparates*, el artista, en este caso el pintor, es sinónimo de creador e intelectual.

Así, pues, Goya ha resuelto la fusión del artista como intelectual; pues ha provocado que su obra sea sugerente,

propositiva y significativa, como describe otro coloso, Charles Baudelaire:

El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armónicos, nadie se ha atrevido a ir más lejos que él en el sentido del absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas farsas bestiales, esas muecas diabólicas, están henchidas de *humanidad*. Incluso sería difícil condenarlas desde el punto de vista particular de la historia natural: tan grande es la analogía y la armonía de sus partes. Es imposible descubrir el punto de unión entre lo real y lo fantástico; se trata de una vaga frontera que ni el más sutil de los analistas sería capaz de establecer: tan trascendente y natural es, a la vez, su arte. (Juanes, 2006, p. 51)

Los *Caprichos* son una serie de grabados donde Goya plasmó, desde extrema ridiculización, una severa crítica a las costumbres sociales de su época y su entorno, así como a instituciones como la Iglesia, la Inquisición, la Escuela, para resaltar sus absurdos. Valeriano Bozal explica bien lo anterior cuando señala que:

Los acontecimientos de la Guerra de Independencia y la represión absolutista inmediatamente posterior marcaron de forma sustancial el mundo en el que Goya vivía. [...] Algunas pinturas, dibujos y grabados hacen directa referencia a los acontecimientos bélicos y sus consecuencias funestas, a la crueldad de la guerra, al heroísmo —y la miseria— de los madrileños —que nunca están caracterizados como tales—, aunque evitan el énfasis retórico que había puesto de moda la pintura francesa —presente incluso en las estampas populares—. Otras obras constituyen una «reflexión» que pierde de vista los acontecimientos concretos y se atiene a las con-

secuencias. La guerra, no sólo ella, pero ella de una forma directa y brutal, ha abierto un mundo en el que la crueldad y la violencia parecen no tener límites, donde la corrupción y la irracionalidad son la norma. (Bozal, 2009, p. 28)

Obviamente, en una sociedad cerrada como la de aquel entonces, la expresión estética de la brutalidad humana acarreó cierto tipo de consecuencias que Goya supo sortear; pues cuestionar a la autoridad y a las creencias, cuando éstas son inútiles y excesivas, es obligación del artista intelectual en cualquier época histórica. Por ello no es excesivo considerarlo como un verdadero artista rebelde que, sin miedo alguno, supo retratar algunas de las miserias del ser humano. Por ello, el filósofo Jorge Juanes señala que: «el escándalo goyesco, del cual los *Caprichos* es un buen ejemplo, proviene de la franqueza con que afronta el horror y lo intolerable. Goya es dinamita, con él es todo o nada» (Juanes, 2006, p. 56).

Con base en lo anterior se puede señalar que una de las ideas creativas de Goya era tematizar los excesos de su sociedad por medio de la ridiculización de las costumbres sociales más arraigadas para, desde una perspectiva absurda, remarcar la estupidez humana. Aquí unas palabras del maestro Goya donde brilla su pensamiento y postura ante el arte: «la fantasía, aislada de la razón, sólo produce monstruos imposibles. Unida a ella, en cambio, es la madre del arte y fuente de sus deseos» (Hagen, 2003, p. 38).

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «ridiculizar las costumbres sociales más arraigadas para, desde una perspectiva absurda, remarcar la estupidez humana» de Francisco de Goya y Lucientes:

- Escribir una serie de viñetas —pasaje breve que describe algún tema— donde se subrayen las contradicciones de las creencias sociales de manera irónica o, si es necesario, con sarcasmos que jamás caigan en ofensa alguna.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo y falleció el 5 de diciembre de 1791, en Viena, Austria.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1751, Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert plantearon una de las más grandes apuestas de la construcción y difusión del conocimiento por medio de breves artículos, *La Enciclopedia*, o también conocido como *Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios*. Un año después de la muerte del gran Mozart, la muy valiente e inteligente Mary Wollstonecraft (madre de Mary Shelley) lanzó sin miedo *Derechos de la mujer*.

μ

El «amado de Dios» fue Mozart. Él mismo, consciente de su gran virtud de apreciación y composición musical, «llega incluso a cambiar su segundo nombre por su equivalente latino. A partir de entonces se llamará Wolfgang Amadeus («amado de Dios»), italianización de Theophilus, con el que había sido bautizado, y que antes había germanizado con Gottlieb» (Parouty, 2015, p. 41).

Quizá por ello, Eusebio Ruvalcaba, advierte sobre Mozart en una carta apócrifa:

Quiero hacer hincapié en la inspiración. Usted la tuvo a raudales. Con teclado o sin teclado, o con el instrumento que usted guste, estoy seguro que le bastaba con cerrar los ojos para que la bendita música viniera hasta usted. Literalmente, en su caso, es como si la música bajara del cielo hasta sus manos. (Ruvalcaba, 2015, p. 79)

Y Jaime Laventman lo enfatiza: «Con Wolfgang Amadeus Mozart, se cierra un capítulo musical, que aún nos sorprende y entretiene. Entre todos los virtuosos, a él debemos agradecer ese don, con el cual creó la música para los propios ángeles» (Laventman, 2016, p. 222).

Henri Beyle, mejor conocido como Stendhal, enmarca al autor del *Concierto para clarinete*, como un artista majestuoso:

Considerado desde una perspectiva filosófica, Mozart es aún más asombroso como autor de obras sublimes. Nunca el azar ha presentado tan al desnudo, por así decirlo, el alma de un hombre genial. El cuerpo contaba lo menos posible en aquel asombroso conjunto que se llamó Mozart y que los italianos llaman actualmente *quel mostro d'ingegno*. (Parouty, 2015, p.143)

Mientras que el filósofo Hippolyte Taine señala que:

Cuando Mozart está alegre, nunca deja de ser noble; no se trata de un *bon vivant*, ni un simple epicúreo brillante como Rossini; no se burla en absoluto de sus sentimientos; no se contenta con la alegría vulgar; en su gozo demuestra una finura suprema; si llega es por intervalos, porque su alma es flexible y porque en un gran artista, al igual que en un instrumento

completo, no falta ninguna cuerda. Pero su fondo es el amor absoluto por la belleza lograda y feliz. (Parouty, 2015, p.144)

Los anteriores comentarios no son desproporcionados ni producto de vil deslumbramiento pasajero pues el exacto equilibrio entre polifonía y monodia, entre muchas aportaciones musicales, han caracterizado al genio de Salzburgo. Pero lo anterior disiente con su personalidad extrovertida. Mozart padecía el síndrome de Gilles de Tourette (repetición de movimientos, *tics* ingobernables, enunciación de palabras grotescas):

Al analizar las cerca de cuatrocientas cartas escritas por el compositor que aún se conservan, se encontró que en una de cada diez contenía obscenidades, mientras que en las cartas de sus padres y de su hermana, las manifestaciones de escatología fueron mucho menos frecuentes. Las alusiones en cuestión se refieren a defecación, flatulencias y a precisiones anatómicas y sexuales consideradas hoy como impropias, lo que ha sido interpretado recientemente como prueba de que Mozart tuvo un padecimiento neurológico llamado síndrome de Gilles de la Tourette [...]

No hay duda de la existencia a lo largo de la vida de Mozart de referencias aisladas a tics motores y vocales, así como a manifestaciones de hiperactividad. Una peculiaridad vocal ineludible fue su afición por palabras sin sentido, por los nombres raros y los sobrenombres fantásticos. En sus cartas habla de personajes bufonescos como la «Duquesa Pégale–Atrás», la «Condesa Haz–Agua», la «Princesa Montón–de–Estiércol», el «Príncipe Panzón de la Coleta» y los pueblos «Tribsterill», «Burmesquick», «Caca–Dibitari», «Zizibe», entre otros. Los motes con los que designó a algunos colegas músicos fueron

igualmente sugerentes: «Hinkity Honky», «Punkititi», «Schlaba Pumfa», «Runzi–funzi», «Gaulimauli», etcétera. (Martínez Palomo, 2020, pp. 61-63)

A ciencia cierta aún no se demuestra si la creatividad artística tiene relación directa o indirecta con ciertos síndromes neuronales pero lo cierto es que Mozart tenía un alma rebelde, despierta, incontrolable. De cuando en cuando escenificaba con movimientos chuscos (bailaba sobre las mesas, movía las manos o el cuerpo como si danzara, hacía gestos, muecas, guiños, reía estridentemente de la nada) como si quisiera atrapar las notas que surgían en su mente. La inteligencia del hijo de Leopold Mozart era más que aguda. Prueba de ello era su habilidad lingüística. Durante la infancia repetía antes de que su padre lo arrullara la frase «Oragna figata fa, marina gamina fa», lo cual, para la neurociencia equivale a: «la extraordinaria habilidad de Mozart de expresar su fantasía verbal y nos da evidencia de una característica más de su intelecto superior: el dominio del lenguaje, aunado todo ello a un carácter alegre y despreocupado» (Martínez Palomo, 2020, pp. 63-64). El «niño genio» partió de una idea creativa sencilla pero muy eficaz: Construir una idea musical base para después complementarla con diversos elementos como melodías, líneas de bajo o armonías, para hacer, en conjunto, una pieza más compleja.

Para conseguir tal fin, Mozart también utilizaba la experimentación o el ensayo y el error para perfeccionar la idea principal con base en bocetos, pruebas de concepciones secundarias, adición o supresión de aspectos melódicos que pudiesen robustecer el planteamiento inicial de una composición mayor. La idea creativa de Mozart tiene como cimiento

ensamblar sobre una base principal elementos que lo pudiesen mejorar. Por ejemplo, de niño, el pequeño Wolfganger (nombre familiar) buscaba junto con su hermana Nannerl «las notas que se aman» en las teclas del clavecín para empezar a componer antes que a escribir. En una recreación literaria de una carta de Leopold Mozart donde el padre describe el talento de su hijo desde su más temprana edad se deja leer:

Siempre lo supe. No quiero sonar soberbio, pero desde tus primeras composiciones supe a ciencia cierta que tú brillarías con luz propia. Pero una luz tan brillante que enceguecería a los demás. Para todos los que te rodeaban era evidente tu genialidad. Desde niño te vanagloriaste de dar muestras de tu genio inusitado. Fueran reyes o prelados, acometías proezas que nadie se hubiera imaginado en el campo de la música. Estabas poseído de un don divino. Desde que arrancaste, no hubo imponderables en la música para ti. (Ruvalcaba, 2015, p. 55)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa del «ensamble» de Wolfgang Amadeus Mozart:

- Escribir en no más de diez líneas una sinopsis de historia simple con principio, desarrollo y final, así como nudo narrativo y clímax. Después agregar elementos narrativos que puedan enriquecerla como: profundizar en el mundo interno del personaje, articular la historia desde diferentes tiempos narrativos, diseñar una subtrama que le dé otra dimensión a la historia, jugar con las posibilidades de clímax y, si es posible, escuchar la música de Mozart para inspirarse.

WILLIAM BLAKE

Nació el 28 de noviembre de 1757, en Soho, y falleció el 12 de agosto de 1827, en Londres.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1768 Laurence Sterne publicó *Viaje sentimental por Francia e Italia*; en 1781 Immanuel Kant escribió *Crítica de la razón pura* y, en el año de muerte del poeta inglés, Ludwig van Beethoven compuso el movimiento para cuarteto de cuerdas llamado *Gran fuga*.

μ

El poeta William Blake fue de los primeros románticos ingleses que tuvo como uno de sus principales temas la capacidad de imaginación en el ser humano. La óptica de Blake miraba la imaginación como una facultad integrada al espíritu humano que, por ningún motivo, debía escindirse de la razón ni de la conciencia, pues todas juntas construyen una unidad. La imaginación, pues, es artífice de la existencia humana porque ayuda a establecer procesos con capacidad generativa de invención en múltiples niveles. Luis Racionero así lo explica:

El concepto básico en Blake es la imaginación, facultad que el racionalismo margina. Así como el racionalismo es la capacidad de concatenar y relacionar conceptos, la imaginación es la capacidad de inventar conceptos, de crear imágenes. Esta facultad no sigue las reglas del pensamiento racional y por tanto es marginada en la cultura racionalista. Sin embargo, es una facultad vital para el progreso mental, ya que inventa lo que aún no existe, sacándolo del limbo de las posibilidades y convirtiéndolo en un proyecto de realización que, en algunos casos, llega a materializarse en la práctica. (Racionero, 2010, p. 26)

Prueba de lo anterior se encuentra en «Todo existe en la imaginación» donde el poeta dice:

... en vuestro seno se alberga vuestro cielo
y vuestra Tierra, y todo lo que contempláis: aunque parezca
estar
fuera, se halla dentro,
en vuestra Imaginación. (Raine, 2013, p.25)

Lamentablemente la imaginación ha sido excluida sistemáticamente de la educación del ser humano, pues desde la lógica formal se ha creído que es innecesaria para la comprensión y el avance de la vida y del mundo. Lo anterior ha provocado una mecanización en la conciencia humana pues desde el racionalismo y el capitalismo (el primero orientado a la uniformidad del pensamiento y el segundo a la monetización de la existencia) se ha domesticado al sujeto para que sólo piense y consuma lo ya preestablecido socialmente. Como es de suponer, William Blake se resistió ante la anterior imposición y, con una actitud de rebeldía inteligente, creó su propio sistema de pensamiento para no

caer en los calabozos de la racionalidad como instrumento de dominio: «Debo crear un sistema o ser esclavizado por el de otro hombre. No me interesa razonar y comparar: lo mío es crear» (Racionero, 2010, p. 28). Con dicha aseveración, Blake otorgó un lugar central al artista: «Las fuentes del arte son entusiasmo e inspiración, en una palabra vitalidad, si la sociedad se burla y las minimiza, es la sociedad que está loca, no el artista» (Racionero, 2010, p. 33).

En consecuencia, para el autor de *El matrimonio del cielo y el infierno*, una sustancial idea creativa fue entender la imaginación como elemento articulador pues, como señala Kathleen Raine:

Para Blake, vivir según la imaginación es el secreto de la vida. Los «dioses» de la razón, el sentimiento, la inspiración y los sentidos físicos no son más que aspectos de esa vida única de la Imaginación, «la propia existencia humana» que lo abarca todo en conjunto. No hay nada fuera de la Imaginación, que es inmortal, eterna e inagotable. (Raine, 2005, p.17).

Así, pues, la actividad humana de imaginar se imprime como función central de la existencia. Pero además de ser una función mental (que conjuga diversas operaciones psíquicas), la imaginación se orienta al porvenir pues mira al futuro para construirlo; crea símbolos figurativos capaces de representar abstracciones; robustece la aptitud reflexiva y no se subordina al margen exclusivo de la racionalización extrema o dogmática; no niega la razón pero tampoco se circunscribe a ella pues la imaginación puede ser, en un momento dado, impulsora del razonamiento humano. Ante la riqueza del potencial de la imaginación, el también grabador

de *El anciano de los días*, indica:

[...] para los Ojos del Hombre de la Imaginación, la Naturaleza es la propia Imaginación. Como el hombre sea, Así Ve. Como el Ojo esté formado, así son sus facultades... Para Mí este Mundo es Una sola y continua Visión de Fantasía o Imaginación. (Raine, 2013, p. 38)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa «la imaginación como elemento articulador» de William Blake:

- Inventar una imagen donde haya seres humanos en la escena. Si la imagen es extravagante, rara, fantástica, asombrosa o inaudita, mejor. Después trazar el relato que llegó hasta esa imagen (que en este caso serviría como fin de la historia) o discurrir el relato a partir de la imagen (que serviría como inicio de la historia). Por ejemplo: A las seis de la mañana de un lunes, en medio del Eje Central de la Ciudad de México, hay un piano de cola que apareció de la nada. Los transeúntes, los automovilistas, los agentes de tránsito miran con extrañeza el fastuoso instrumento musical: nadie se anima a tocarlo siquiera. Desde el mirador de la Torre Latinoamericana, una mujer bella y elegante, observa la escena que ha causado el piano de cola; ríe para sí mientras rompe las partituras de una melodía que tienen la firma de composición de un tal Frederic Ch.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Tiene registro de nacimiento del 17 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania, y falleció por males hepáticos el 26 de marzo de 1827 en Viena, Austria.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1776, Jouffroy d'Abbans, ingeniero francés, construyó el barco de vapor. En 1809, el filósofo alemán Schelling publicó *Sobre la libertad humana* y en 1813, la novelista británica, Jane Austen, escribió *Orgullo y prejuicio*.

μ

Cuando Mozart conoció a Beethoven, en una anécdota muy célebre, se relata que: «Beethoven interpretó una de sus obras, que fue recibida con frialdad por el ocupado maestro, a lo que el alumno reaccionó solicitando a Mozart un tema de su invención, para hacer sobre éste una improvisación» (Martínez Palomo, 2020, p. 23), después de esto Mozart así lo apreció: «Mantengan sus ojos en él, algún día dará al mundo algo de qué hablar» (Martínez Palomo, 2020, p. 23). Considerado como el último de los clásicos y el primero de los románticos, Beethoven alcanzó el esplendor como compositor gracias a la gran dedicación en su vasta obra. Ejemplo de ello fue el trabajo de más

de doscientos tratamientos para llegar a la versión definitiva de la parte final de la *Novena Sinfonía* donde, por cierto, adaptó algunos versos de la *Oda a la alegría* del poeta, Friedrich Schiller.

La descripción que Norbert Dufourcq hace del genio de Bonn lo enmarca con luminosidad:

Beethoven inaugura en la historia de la música la era del romanticismo, que había de ser la de la supremacía alemana. Un nuevo concepto se abre paso y vienen a sustituirse el equilibrio soberano y la sobriedad de los clásicos por una libertad mayor y una expresión más intensa. La música revelará en adelante los estados del alma, las alegrías y las penas del compositor. La sensibilidad se embota al contacto con la vida y la naturaleza y, al igual que el poeta busca definirse y analizarse, así también el artista, rompiendo con la tradición del siglo XVIII, insufla a todo lo que crea algo más humano, que nos entrega amarguras, la tragedia de su existencia o los sentimientos íntimos en presencia de un ser amado, de una idea o de un paisaje. (Dufourcq, 2016, p. 151)

Escuchar con atención a Beethoven entraña sumergirse dentro de la música pura, lo cual implica una experiencia estética absoluta. La razón: la música instrumental no tiene significado alguno; puede acentuar estados del alma pero, en estricto sentido, la estructura sonora no codifica mensaje alguno como lo hace la literatura, por ejemplo. Ante ello, Gerard Vilar señala: «la música absoluta o pura es no representativa» (Vilar, 2010, p. 44). Pero no por carecer de representatividad se aleja de la emotividad pues las emociones humanas se acentúan gracias a la experiencia estética musical: «tal experiencia está esencialmente relacionada con un amplio abanico de emociones y sentimientos tales como la cólera, la felicidad, la tristeza, la serenidad, la melancolía y otras que comúnmente son utilizadas para describir la música absoluta» (Vilar, 2010, p. 45). Sin duda,

el arte de Beethoven apunta hacia el interior de la naturaleza humana pues gracias al desarrollo musical constante por el que él surcó no se permite encasillar de ninguna manera su trabajo como compositor. Algunas de sus principales cualidades creativas son la originalidad, la avidez por aprender, el temple, la perseverancia y el conocimiento de su enorme genio. En una carta al doctor Franz Gerhard Wegeler, afirmó: «Vivo por completo en mi música. Tan pronto como termino una composición, empiezo una nueva. Con este ritmo de trabajo, con frecuencia produzco de tres a cuatro composiciones al mismo tiempo» (Martínez Palomo, 2020, p. 35). Creó nueve sinfonías (al fallecer había dejado incompleta la décima), también hizo 32 sonatas para piano, cinco conciertos para piano, su famoso *Concierto para violín*, el triple concierto para violín, violonchelo y piano, además de hacer música de cámara, en donde su espíritu de artista rebelde y revolucionario siempre se dejó sentir.

Beethoven también fue un magnífico pianista que, en momentos oportunos, improvisaba sobre melodías que él mismo había establecido. La improvisación musical se llamaba en la Viena de ese entonces «Fantasía libre» y Beethoven la utilizaba como una de sus ideas creativas más beneficiosas. A fuerza de amplio conocimiento y dominio creaba sobre la marcha melodías para aumentar el espectro melódico y rítmico de composiciones. Al respecto señala Luca Chiatore:

Todo ello no era una especificidad de Beethoven: era una práctica común, en la que él destacó. Y lo hizo tras un entrenamiento durísimo, principalmente en su juventud, del que quedan amplios testimonios en sus apuntes de trabajo y cuyo resultado fue una forma de tocar absolutamente novedosa. Ahí era donde Beethoven marcaba la diferencia». (Mergier, 2020, p. 35)

Ante la invención artística del sordo de Bonn sólo resta escucharlo para comprender su trascendencia musical. Eusebio Ruvalcaba pensaba en el también amigo de Goethe de esta forma:

Dicen
que Jesucristo le tuvo envidia
Le envió la sordera
para silenciarlo.
Pero no pudo.
Mejor lo hubiera matado.
Dicen que a Beethoven
se le mira en el paraíso haciendo música.
Que es incontenible.
Nadie lo invitó
y está ahí.
Rodeado de ángeles, arcángeles,
santos y querubines
cuya misión es distraerlo.
Conducirlo por caminos equívocos.
Las hojas de la música que desecha,
las arroja al vacío.
Son las nubes que vemos pasar.
(Ruvalcaba, 2015, p. 15)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «improvisación» de Ludwig van Beethoven:

- Elegir alguna historia de otro narrador y utilizarla como base para realizar una nueva versión del original pero hay que hacerlo a partir de modificar, cambiar, intercalar nuevas acciones o personajes, para improvisar una nueva historia.

ARTHUR SCHOPENHAUER

Nació el 22 de febrero de 1788 en Gdansk, Polonia, y murió el 21 de septiembre de 1860, en Francfort del Meno, Alemania.

¿Qué pasaba por ese entonces? Dos años después del nacimiento del autor de *El mundo como voluntad y representación*, Maximilien Robespierre planteó escribir sobre los uniformes militares las palabras «libertad, igualdad y fraternidad»; en 1791, Johann Gottfried Herder publicó *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad*; y en 1859, Charles Darwin reveló su famosa investigación *El origen de las especies*.

μ

El carácter huraño de este filósofo es de sobra conocido por quienes se han dedicado al estudio de su pensamiento. Pedro González Calero lo describe de esta manera:

Es más, veía en la escasez de amigos un signo de superioridad: «Nada hay que delate menos conocimiento de los asuntos humanos —llegó a escribir— que argüir como prueba del mérito y la valía de un ser humano el que tenga muchos amigos: ¡Como si los hombres entregasen su amistad en función del mérito y la valía! ¡Como si no se comportasen igual que los

perros, los cuales aman al que los acaricia o les da mendrugos y ya no se preocupan de nada más! Tendrá más amigos el que mejor sepa acariciar, aunque se trate de la fiera más abominable. (González Calero, 2012, p. 171)

Por cierto, el perro de Schopenhauer se llamaba Butz y, cuando el animal lo desobedecía, él lo insultaba diciéndole «humano». Pero muy contrario a la creencia popular de que este filósofo era un angustiado de la vida, él planteó que la «eudemonología» trataba sobre el «arte de hacer la vida lo más cómoda y dichosa posible» (Schopenhauer, 2009, p. 9). Obviamente, lo anterior no se produce por obra divina o casualidad del destino sino gracias a saber «que lo que uno *es* contribuye más a nuestra felicidad que lo que uno *tiene* y lo que uno *representa*» (Schopenhauer, 2009, p. 19). Otro planteamiento importante de Schopenhauer fue sobre la voluntad; el mundo está gobernado por una voluntad cósmica que es voraz y sólo desea sin parar de desear jamás. En consecuencia, la acometida de las pasiones se revela a más no poder. Pero el uso de la razón puede librarnos de lo anterior. Fernando Savater lo explica así: «La razón nos puede revelar la voluntad tal como es, y al verla sentir el lógico rechazo y renunciar a participar en ese juego del cual nadie puede salir bien parado» (Savater, 2008, p. 153).

Pero en esto también entra la representación, como artífice de comprensión:

«El mundo es mi representación»: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque sólo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces

le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que lo rodea no existe más que como representación, es decir, sólo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo. (Schopenhauer, 2009, p. 51)

Sería un despropósito grave esperar que en estas breves líneas se aborden en su totalidad las ideas de Schopenhauer pues la voluntad y la representación son dos cuestiones delicadas y, si no se reflexionan con la suficiente profundidad, se puede caer en el error de pensar que la representación es un espejismo y la voluntad una fuerza ingobernable. De modo que, el propio Schopenhauer propuso una idea creativa para fijar prudencia en la interpretación de las cosas:

El mundo en que se vive depende, ante todo, de la interpretación que se tenga de él, la cual es distinta según sea el enfoque de las diferentes cabezas: para unos será pobre, anodino y plano, o rico, interesante y significativo... [por lo tanto] todo cuanto existe y sucede para el hombre existe y sucede sólo en su conciencia. (Schopenhauer, 2009, p. 12)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa: «todo cuanto existe y sucede para el hombre siempre existe y sucede sólo en su conciencia» de Arthur Schopenhauer:

- Inventar un personaje que tenga un monólogo interior donde enuncie cómo cree que es él mismo, cómo piensa que son las personas que lo rodean, cómo encuentra el mundo que habita... Después generar un relato sencillo

donde se demuestre que las aseveraciones del monólogo interior del personaje sólo habitan en su conciencia.

PERCY BYSSHE SHELLEY

Nació el 4 de agosto de 1792 en Horsham, Reino Unido, y falleció el 8 de julio de 1822, en Lerici, Italia.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1793, William Blake sacó a la luz *El matrimonio del cielo y el infierno*. En 1798, los hermanos August Wilhelm Schlegel y Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, en Alemania, fundan la revista *Athenäum*, cuya publicación sería motor de la «escuela romántica». En 1818, Mary Shelley escribió *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

μ

El poeta Percy Bysshe Shelley fue contundente en el énfasis de la imaginación sobre la razón desde las primeras líneas de su ensayo *Defensa de la poesía*, pues la primera tiene una naturaleza de igualar las cosas mientras que la segunda tiende a la diferenciación de los objetos:

Considerando según ciertos sistemas estas dos clases de actividad mental que se llaman razón e imaginación, la primera debe definirse como el espíritu que contempla las relaciones que existen entre un pensamiento y otro, se produzcan como quiera que sea, y la segunda como el espíritu que obra sobre

los pensamientos para colorearlos con su propia luz, y que compone con ellos, tomándolos a modo de elementos, otros pensamientos, cada uno de los cuales contiene en sí mismo el principio de su propia integridad. (Shelley, 1978, p.15)

La distinción elaborada por P. B. Shelley dirige la atención a dos esferas de rasgos mentales: la razón y la imaginación. El análisis y la síntesis pertenecen distintivamente a estas dos formas de pensamiento. La razón analiza la realidad a partir de distinguir, jerarquizar, sistematizar los elementos que construyen la realidad observada. La imaginación sintetiza los elementos de la realidad para construir una nueva realidad donde la fusión de diversas partes observadas, así como la introducción de nuevos principios, ayudan a configurar otro tipo de estado universal:

La una es el $\tau\omicron$ $\chi\omicron\iota\epsilon\iota\nu\omicron$ principio de síntesis, y tiene por objeto aquellas formas que son comunes a la naturaleza universal y a la existencia misma; la otra es el $\tau\omicron$ $\lambda\omicron\gamma\iota\tau\epsilon\iota\nu$ o principio de análisis y su acción se refiere a las relaciones de las cosas, consideradas exclusivamente como tales relaciones, considerando los pensamientos no en su unidad integral, sino como representaciones algebraicas que conducen a ciertos resultados integrales. (Shelley, 1978, p.16)

Ahora, gracias a las ciencias cognitivas, el conflicto de escisión entre razón e imaginación ya se ha superado pues no son excluyentes sino integrales una de la otra ya que la cognición humana abarca, en distintos momentos o circunstancias, tanto la facultad analítica como la facultad imaginativa: «Actualmente, la cognición se define como el

conjunto de procesos mentales que subyacen al conducta: percepción, atención, pensamiento, razonamiento, lenguaje, memoria, representación del conocimiento, toma de decisiones, creatividad y solución de problemas» (Lagarde, 2007, p. 50). Razonar e imaginar son procesos cognitivos que utilizan operaciones del pensamiento para representar o, en su caso, crear la realidad.

Pero gracias a las observaciones de P. B. Shelley se establece un piso fijo de estudio donde la razón sirve a la imaginación:

Razón es la enumeración de cantidades ya conocidas; imaginación es la percepción del valor de aquellas cantidades, tanto separadamente como en conjunto. La razón concierne a las diferencias y la imaginación a las semejanzas de las cosas. La razón es a la imaginación lo que el instrumento al agente, lo que el cuerpo al espíritu, lo que la sombra a la sustancia. (Shelley, 1978, p. 16)

Al apuntar estos rasgos distintivos —que al final de cuentas imprimen dos maneras de apreciar el mundo—, el expulsado de la Universidad de Oxford —por firmar, junto con Thomas Jefferson Hogg, el manifiesto «La necesidad del ateísmo»—, P. B. Shelley pondera la importancia de la poesía no sólo como acto creativo del lenguaje sino como eje fundamental de la existencia humana: «La poesía, en sentido general, puede definirse como la expresión de la imaginación, y la poesía es congénita al espíritu del hombre.» (Shelley, 1978, p. 16)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa: «la confrontación y subordinación de la razón ante la imaginación» de P. B. Shelley:

- Hacer un diálogo entre dos personajes donde uno represente la razón y el otro la imaginación para afrontar las posturas de ambas maneras de comprender el mundo.

CHARLES DICKENS

Nació el 7 de febrero de 1812 y falleció el 9 de junio de 1870, en Reino Unido.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1800 se creó la Biblioteca del Congreso de Washington. En 1849, Henry David Thoreau publicó *Desobediencia civil* y, en 1855, Walt Whitman escribió el poemario *Hojas de hierba*.

μ

Caminar no sólo se reduce en trasladarse de un lugar a otro o hacer ejercicio físico. También implica transportar la mente y cultivar la imaginación. David Le Breton manifiesta que:

La caminata es una apertura al mundo; le devuelve al hombre la feliz sensación de su existencia. Caminar suma en una forma activa de meditación que despierta todos los sentidos. A menudo, se regresa de una caminata cambiado, dispuesto más a disfrutar del tiempo que a someterse a las presiones que distinguen nuestra vida contemporánea. Caminar es vivir con el cuerpo, por un periodo más o menos largo. Optar por el bosque, por los caminos, por los senderos, no nos libra de nuestras crecientes responsabilidades hacia los desórdenes

del mundo, pero nos permite recuperar el aliento, aguzar los sentidos, renovar la curiosidad. La caminata es con frecuencia una vuelta para reencontrarse. (Breton, 2011, p.11)

Charles Dickens practicó lo anterior con caminatas de veinte kilómetros en promedio al día. Al caminar, como chispa de proceso creativo, el autor de *Oliver Twist* observaba la realidad londinense del siglo XIX para recrearla literariamente. En el mismo tono que William Hazlitt, cuando plantea que:

El alma de una caminata es la libertad, la libertad perfecta de pensar, sentir y hacer exactamente lo que uno quiera. Caminamos principalmente para sentirnos libres de todos los impedimentos y de todos los inconvenientes; para dejarnos atrás a nosotros mismos, mucho más que para librarnos de otros. Salgo de paseo porque anhelo un poco de espacio para respirar y para meditar cosas diferentes, donde la contemplación: pueda arreglarse las plumas y dejar crecer las alas (Hazlitt, 2012, p. 15)

Charles Dickens asimiló la caminata con ejercicio de introspección. Por ello, el ejercicio físico y mental del caminar, para Dickens, le proveía de ideas para convertirlas en historias. Por ejemplo, la caminata reflexiva le permitía poner mayor atención en las voces de la gente común y corriente que se topaba en su camino; lo cual le ayudaba a comprender de mejor manera cómo se hablaba y, principalmente, cómo se vivía de manera cotidiana en las calles de aquel Londres decimonónico.

Charles Dickens utilizaba como idea creativa observar la realidad de la manera más directa posible para reconstruirla narrativamente por medio de descripciones de lugares o dándole vida a personajes cotidianos.

Por lo anterior, no es gratuito que el cineasta ruso, Serguéi Eisenstein, reflexionara sobre la manera de narrar de Charles Dickens para conectarlo como fundamento de la naturaleza de la lógica cinematográfica:

Todos lo leímos en nuestra infancia; nos lo bebimos de golpe sin darnos mucha cuenta de que resultaba irresistible no sólo por la manera en que captaba en detalle la infancia de sus héroes, sino también por su habilidad espontánea e infantil para contar historias, tan típica de Dickens como del cine norteamericano, lo que definitiva y delicadamente actúa sobre los rasgos infantiles del público. Nos preocupaba aún menos la técnica de composición de Dickens: para nosotros era inexistente pero cautivados por los efectos de su técnica, seguíamos febrilmente a sus personajes de una página a la siguiente, observando cómo desaparecían de la vista en el momento más crítico, para reaparecer entre los lazos separados de la trama secundaria paralela.

Como niños, no prestábamos atención a esta mecánica. Como adultos, rara vez releímos sus novelas. Y al convertirnos en películeros nunca tuvimos tiempo de mirar más allá de las portadas de estas novelas para descubrir qué fue, exactamente, lo que nos cautivó de ellas y con qué medios estos volúmenes increíblemente gruesos atraparon nuestra atención de manera tan irreplicable. (Eisenstein, 1999, p. 186)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «caminata reflexiva» de Charles Dickens:

- Caminar por la ciudad o el lugar en donde se viva para observar cómo es el mundo y la gente, y así utilizarlos de insumo en la construcción de una historia de ficción;
- Diseñar en una hoja de papel un mapa de ciudad imaginaria que pueda evocar una ciudad muy antigua, o una urbe contemporánea y extraña o, quizá, una metrópoli fantástica. Después describir cómo son las calles, los edificios, los parques, los medios de transporte, las casas y las personas que habitan esa ciudad ficticia para allegarse de personajes y espacios literarios que puedan servir en la invención de un relato.

ALBERT EINSTEIN

Nació el 14 de marzo de 1879 en Ulm, Alemania, y murió el 18 de abril de 1955 en Nueva Jersey, Estados Unidos.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el mismo año de nacimiento de Einstein, Thomas Alva Edison patentó el foco eléctrico. En 1880, Guy de Maupassant escribió *Bola de sebo* y Fiódor Dostoievski publicó *Los hermanos Karamázov*. En el año de muerte del gran autor de la ecuación « $E=mc^2$ », Louis Essen inventó el reloj atómico.

μ

Gracias a Albert Einstein y su «Teoría de la relatividad» la humanidad pudo dar un gran paso en la ciencia. El escritor mexicano José Gordon explica este enorme brinco de la siguiente manera:

En 1905, se imaginó en un tranvía suizo viajando a la velocidad de la luz. Si a ese tren le salieran alas para viajar a 300,000 kilómetros por segundo, podría hacer el recorrido desde Berna a México —de ida y vuelta—, quince veces en tan sólo un segundo. Apenas y suspiramos cuando ya fuimos y regresamos en varias ocasiones. Eso era como estar en dos sitios

al mismo tiempo. Einstein visualizó el vagón de su tranvía alejándose de la Torre del Reloj de Berna a una velocidad tan grande que *desde afuera*, incluso la distancia, todo sucedía simultáneamente: ¡las manecillas del reloj se veían congeladas!

El físico Michio Kaku se metió dentro de la burbuja de pensamiento imaginada por Einstein y vio que, en contraste, en el reloj de mano del sabio *en el tranvía*, el tiempo corría de otra forma: seguía moviéndose de manera normal.

Ésta es la clave de la Teoría Especial de la Relatividad de Einstein: lo que es simultáneo en un marco de referencia, en otro marco no lo es. El tiempo puede correr a diferentes ritmos en el universo. La descripción de un fenómeno difiere cuando los observadores se mueven en velocidades distintas. Einstein se dio cuenta que el espacio y el tiempo se interrelacionan, se entremezclan. Los relojes no van al mismo ritmo para todos. (Gordon, 2017, p. 23)

Para nadie es un misterio que el gran físico alemán, de raíz judía, vinculara la música y la ciencia en el marco de sus procesos de investigación científica. De hecho, el deleite y la admiración por Bach y Mozart motivaron en el científico la afición a tocar el piano y el violín. El neurocientífico norteamericano, David Eagleman, así pinta la afición musical de Einstein:

Cuando se examinó uno de los cerebros más famosos del siglo XX, el de Albert Einstein, éste no reveló el secreto de su genio, pero mostró que la zona cerebral dedicada a los dedos de la mano izquierda se había ampliado, formando un pliegue gigante en la corteza llamado signo omega —pues tiene la forma del símbolo griego ω —, todo gracias a su pasión por tocar el violín, no tan comúnmente conocida. Este pliegue

se agranda en los violinistas experimentados, que desarrollan una intensa destreza con los dedos de la mano izquierda. Los pianistas, en cambio, desarrollan un signo omega en ambos hemisferios, pues utilizan ambas manos con movimientos sutiles y minuciosos. (Eagleman, 2017, p. 29)

Se sabe que la música fue un gran aliciente para despejar su mente y sus pensamientos científicos. Se puede decir que Albert Einstein tomaba como base de intuición el escuchar o el hacer música para diseñar o zanjar algún problema de carácter científico. Por ello, es sensato concebir que la música servía como proceso inspirador para este magno científico. Quizá por ello este científico señalaba que «La imaginación es más importante que el conocimiento. El conocimiento es limitado. La imaginación rodea al mundo» (Gosling, 2019, p. 126). Entender el universo por medio de la tonalidad musical permite fortalecer la intuición creativa gracias a la asimilación, el procesamiento y la interpretación de la información por medio del cerebro.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «Teoría Especial de la Relatividad» de Albert Einstein:

- Escribir dos historias que se den una afuera de un tranvía de muy alta velocidad y otra dentro de éste. Mientras que en la historia de afuera las acciones se suceden velozmente, en el interior del mismo transporte las acciones se acontecen de manera normal al tiempo cronométrico. Es importante vincular las dos historias, la veloz y la lenta, a partir de la relación entre los personajes. Por ejemplo: Quizá el personaje que

viaja dentro del tranvía va en busca de otro personaje que está afuera; o el personaje que viaja en el tranvía lee la historia de los sucesos que ocurren fuera de ese vagón de altísima velocidad.

AGATHA CHRISTIE

Nació el 15 de septiembre de 1890 y falleció el 12 de enero de 1976 en el Reino Unido.

¿Qué pasaba por ese entonces? Ocho años antes del nacimiento de la creadora del personaje Hércules Poirot, Louis Pasteur obtuvo la vacuna contra la rabia. En 1895, Herbert George Wells escribió *La máquina del tiempo* y, en 1900, Sigmund Freud presentó *La interpretación de los sueños*.

μ

La novelista británica escribió muchas historias de carácter policiaco donde conjugó de manera magistral los elementos centrales para construir suspenso en el relato: Misterio, dosificación de la información narrativa, personajes centrales ante encrucijadas capitales, datos falsos, crímenes pasionales.

El trabajo de esta mujer asombra a cualquiera: 66 novelas, 14 libros de relatos, 16 piezas teatrales y varias de sus historias adaptadas a muchos filmes. Agatha Christie configuró un universo literario rico; a partir de pistas como preguntarse quién sale beneficiado de manera primaria o secundaria de la muerte de alguien, o fijarse en las extrañezas del comportamiento humano para descubrir al culpable, o

simplemente seguir la ruta del dinero, generó una batería de relatos que, en conjunto, han sido publicados en ediciones gigantescas (sólo la *Biblia* y Shakespeare le ganan en tirajes de publicación a la novelista inglesa).

Ante este amplio espectro de creación literaria, una de las ideas creativas de Agatha Christie consistía en escribir brevemente sus ideas de personajes o de historias en libretas de apuntes. Esto, además de no olvidar sus ideas literarias, le permitía iniciar con la base de construcción de una historia de suspenso.

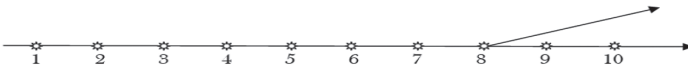
El ejercicio de escribir ideas literarias en notas de trabajo no es secreto para nadie ni exclusivo de la británica, pues dicha acción, además de impedir que el olvido se adueñe de las ideas para eliminarlas, permite diagramar sinopsis para luego convertirlas en tramas y después diseñar estructuras narrativas donde los personajes cumplan algún tipo de rol dramático. A partir de este proceso, Agatha Christie pudo visualizar de mejor manera los caminos narrativos de sus relatos para, en el momento preciso, llevar a cabo un cambio de giro en la línea argumental. Si una historia es una línea de acciones que se suceden una detrás de otra, entonces el giro narrativo es la bifurcación de dicha línea para generar un cruce de suspenso y de emoción.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa del «giro narrativo» de Agatha Christie:

- Escribir en diez acciones la escaleta de una historia, después dibujar una línea horizontal donde las acciones de la escaleta se ordenen de manera sucesiva. En-

seguida elegir el punto más intrigante de la historia y ahí incluir otra acción que cambie el sentido del relato.

Ejemplo:



MIIAÍL BAJTÍN

Nació el 17 de noviembre de 1895 en Oriol y falleció el 7 de marzo de 1975 en Moscú.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el año de nacimiento del lingüista ruso, Wilhelm Conrad Roentgen descubrió los rayos X; y en el año de fallecimiento del autor de *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bill Gates y Paul Allen crearon *Microsoft*.

μ

Mijaíl Mijáilovich Bajtín fue un crítico literario muy prolífico que abordó tanto aspectos de análisis como de teoría literaria. Una aseveración central en los trabajos de investigación de este autor fue situar al lenguaje como eje central en todos los aspectos humanos:

Todos los variados ámbitos de la actividad humana están vinculados en el uso de la lengua. Es completamente entendible entonces que el carácter y la forma de ese uso sea tan diverso como los propios ámbitos de la actividad humana, lo que, claro está, en nada contradice a la unicidad de la lengua de un pueblo. (Bajtín, 2011, p. 11)

Bajtín fue uno de esos investigadores que no se limitan al desarrollo exclusivo de un solo tema a lo largo de su vida, pues abordó estudios literarios y estéticos, así como también «hizo una aportación considerable a la filosofía, la historia de la cultura, la psicología y la lingüística» (Bajtín, 2005, p. 8). La especialista en filología, Tatiana Bubnova, señala al respecto:

el mundo pensado por él [Bajtín], tanto el de la voz como el de la letra, aparece unificado por la producción dinámica de los sentidos, generados y transmitidos por las voces personalizadas que representan posiciones éticas e ideológicas diferenciadas en una conjunción e intercambio continuo con las demás voces. En el centro de su concepción del mundo se encuentra al hombre en permanente interacción con sus semejantes mediante el lenguaje entendido como acto ético, como acción, como comunicación dinámica, como *energía*. (Bubnova, 2006, p. 99)

Por lo anterior se puede colegir que la consciencia del autor, así como de la voz narrativa o de los personajes de un texto literario son tres planos distintos que, en conjunto, constituyen una dimensión dialógica. En *Problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas* señala:

los planos discursivos de los personajes y del autor pueden entrecruzarse, es decir, entre ellos pueden darse relaciones dialógicas. En las obras de Dostoievski, donde los personajes son ideológicos, tanto el autor como los héroes se encuentran en un mismo plano. (Bajtín, 2005, p. 298)

Ante todo, este mínimo planteamiento del gran horizonte temático de Bajtín, se puede rescatar la idea creativa del tipo de actitud ante el héroe literario, es decir, la actitud que uno adopte hacia el otro marcará el tipo de relación y construcción que se haga:

Esa reacción total frente al héroe literario tiene un carácter fundamentalmente productivo y constructivo. Aquello que en la vida, en la conciencia, en el acto, solemos llamar un objeto determinado, tan sólo adquiere su determinación, sus rasgos, en nuestra actitud hacia él: es nuestra actitud la que define al objeto y su estructura, y no al revés; solamente allí donde nuestra actitud se vuelve eventual o caprichosa, sólo cuando nos apartamos de nuestra actitud de principio hacia las cosas y el mundo, la determinación del objeto se nos contrapone entonces como algo ajeno e independiente y comienza a desintegrarse, y nosotros mismos caemos bajo el dominio de lo causal, nos perdemos a nosotros mismos y la estabilidad de un mundo definido. (Bajtín, 2003, p.14)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa: «actitud ante el héroe literario» de Mijaíl Bajtín:

- Construir al personaje central de la historia a partir de la actitud de los demás ante él con sólo mirarlo.

ANTONIN ARTAUD

Nació el 4 de septiembre de 1896 en Marsella y murió el 4 de marzo de 1948 en Ivry-sur-Seine, Francia.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1894, los hermanos Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière iniciaron con los ensayos de su invento llamado «Cinematógrafo». En 1896, Aldred Jarry escribió *Ubú Rey* y, en 1900, se construyó la primera línea del Metro de París.

μ

Antonin Artaud fue expulsado de la vanguardia del surrealismo porque, para este verdadero artista, dicha corriente se basaba en «grotescos simulacros» (Artaud, 1999, p. 61). Quizá para varios, el ser despreciado por André Bretón y sus incondicionales, significaba vergüenza y bochorno; pero para otros más, un exilio de esta naturaleza equivalía a orgullo, pues el artista es una bomba y, dondequiera que se encuentre debe explotar. En el caso de Artaud aplica lo segundo. Aquí un mínimo ejemplo de la postura que lo dibuja de cuerpo entero: «Sé que en mi debate actual tengo de mi lado a todos los hombres libres, a todos los verdaderos revolucionarios, que piensan que la libertad individual es un bien superior

al de cualquier conquista obtenida en un plano relativo» (Artaud, 1999, p. 61).

Artaud fue actor (participó en el gran filme de 1927, «Napoleón» de Abel Gance), también escribió poesía y dramaturgia. En 1936 vino a México para visitar la sierra tarahumara y así, como dice Carlos Montemayor, conectarse «en búsqueda de las raíces de una cultura mágica». (Montemayor, *La Jornada*, 1997) En todo momento sostuvo un porte rebelde ante la vida y el arte; no es fortuito que a su pensamiento se le relacione con el de Nietzsche:

El arte tiene un deber social que es el de dar salida a las angustias de su época. El artista que no ha ocultado en el fondo de su corazón de la época y que ignora que el artista es un *chivo expiatorio*, cuyo deber consiste en imantar, atraer, echar sobre sus hombros las cóleras errantes de la época para descargarla de su malestar psicológico, ése no es un artista. (Artaud, 2006, p. 116)

Ejemplo de lo anterior se halla en su propuesta escénica, «El Teatro de la Crueldad», donde:

lo perciba o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca en el amor, el crimen, las drogas, la sublevación o la guerra, es el estado poético y trascendente de la existencia.

El Teatro de la Crueldad fue creado para devolverle al teatro una concepción de la vida intensa y convulsiva. Y en tal sentido de violento rigor, de compactación última de los elementos escénicos, deberá entenderse la crueldad del teatro.

Esta crueldad será sanguinaria sólo en el momento que sea necesario, pero no en forma sistemática; se confunde pues con una severa y pura moral a la que no amedrenta devolver a la vida lo que ella exija. (Artaud, 2009, p. 119)

Artaud fue de esos hombres que por donde se le busque se le encuentra savia de ideas y propuestas artísticas de verdadera magnitud. Una de sus ideas creativas se establecía en la demolición del lenguaje para aproximarse a la vida por medio de gestos vitales:

El núcleo de este problema, tanto para el teatro como para la cultura, continúa siendo el de adjudicar un nombre y dirigir sombras, y el teatro que no se sostiene en el lenguaje ni en las sombras aniquila de tal manera las sombras apócrifas pero también allana el camino a un renacer de éstas a cuyo alrededor se agrupa el auténtico espectáculo de la vida.

La destrucción del lenguaje con el objeto de acercarse a la vida es una forma de crear o recrear el teatro. Pero es primordial descreer que este acto debe ser sagrado en todo momento, o sea, reservado. Aún más importante es sostener que no todos podrán lograrlo y que será necesario prepararse para lo que suceda. Esto nos lleva a repudiar las limitaciones tan propias del hombre y sus poderes y a prolongar indefinidamente los límites de la llamada realidad. (Artaud, 2009, p. 119)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «la demolición del lenguaje para aproximarse a la vida por medio de gestos vitales» de Antonin Artaud:

- Narrar una historia sólo a partir de la descripción de los gestos de los personajes donde el uso del lenguaje sea el mínimo para destacar el carácter vital de los personajes.

SERGUÉI EISENSTEIN

Nació el 22 de enero de 1898 en Letonia y murió el 11 de febrero de 1948 en Moscú.

¿Qué pasaba por ese entonces? Un año antes del nacimiento del autor del film *Alexander Nevsky*, Iván Pávlov señaló el reflejo condicionado en los canes. En 1901, Piotr Kropotkin escribió *La ayuda mutua*, y en 1903, Wilbur y Orville Wright volaron su prototipo de avión.

μ

El ruso, Serguéi Eisenstein, reflexionó de manera sistemática sobre el arte y el lenguaje cinematográfico y, por ello, escribió sus famosos libros *El sentido del cine* y *La forma del cine* donde, desde el punto de vista artístico y no industrial, desarrolló planeamientos de primer orden sobre la naturaleza y los alcances de la cinematografía.

La teoría cinematográfica ha llamado Montaje Intelectual a las aportaciones sobre la construcción filmica desde la edición de Eisenstein. En primer lugar, el Montaje Intelectual es un sistema que atiende la etapa de distribución de las imágenes filmadas. Jacques Aumont así lo explica:

Eisenstein reflexiona casi exclusivamente sobre el montaje, la fase de organización de las imágenes. En sus escritos de los años veinte, donde se elaboran las líneas esenciales de esa teoría del montaje, Eisenstein habla muy poco del rodaje; sus reflexiones traslucen que [...] él concibe el rodaje como la elaboración, tan controlada como sea posible, de una imagen de autor (cuando no de artista); no una puesta en escena (él tampoco cree en el teatro filmado) sino, por emplear uno de sus neologismos, una «puesta-en-cuadro», una imagen compuesta y significativa. Su teoría del montaje se aplica a unas imágenes cargadas de un sentido intencional, depositado allí por el cineasta, y la diferencia más esencial con lo que acabamos de ver es que, en la actividad del montaje que describe, el objeto de la búsqueda no es tanto la verdad como el sentido [...]

El montaje es descrito primero como una actividad de orden temporal, que tiene lugar en la «cuarta dimensión», la del tiempo. (Aumont, 2004, p.27)

Eisenstein apostó que el sentido significativo, y no sólo expresivo, de la cinematografía se encuentra en el montaje de las imágenes colocadas intencionalmente en la temporalidad audiovisual. Un ejemplo de lo anterior se encuentra de manera específica en la famosa secuencia de las escaleras de Odessa de la película donde se expone el principio de yuxtaposición, es decir, acomodar las *El acorazado Potemkin* imágenes de tal manera que provoquen un efecto de sentido totalmente calculado por el autor:

¿Qué implica, en esencia, entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo relacionado, sino como una *representación particular* del tema general, que en igual medida penetra *todas* las imágenes. La yuxtaposición de estos

detalles parciales en una construcción–montaje vivifica y pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema.

Si consideramos ahora dos trozos de película colocados juntos, apreciamos su yuxtaposición de un modo bien distinto. Es decir: El trozo A (derivado de los elementos del tema que se desarrolla) y el trozo B (derivado de la misma fuente) yuxtapuestos, originan la imagen en la cual el tema está más claramente encarnado. (Eisenstein, 1974, p. 16)

Los planteamientos de Eisenstein contribuyeron con enormidad a la consolidación de la gramática fílmica. Pues la sintaxis de la imagen lleva un orden que se traduce en lenguaje audiovisual. Por ello, la idea creativa del ruso dice: «Una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador» (Eisenstein, 1974, p. 24).

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador por medio del montaje» de Sergei Eisenstein:

- Escribir tres acciones donde un personaje haga algo. Después intercalarlas para obtener otro orden no lineal. Enseguida hacer más acciones y yuxtaponerlas de tal forma que todas las posibilidades de combinación se agoten. Ejemplo:

Acción 1: Un hombre contesta el teléfono y escucha una voz que le dice: «Hoy es el día».

Acción 2: El hombre toma del armario de su cuarto un revólver.

Acción 3: El hombre toca a la puerta de una casa donde sale una anciana y, sin decir nada, dispara en el pecho de la vieja.

Combinaciones posibles:

Acción 1–Acción 2–Acción 3

Acción 1–Acción 3 –Acción 2

Acción 2–Acción 1–Acción 3

Acción 2–Acción 3–Acción 1

Acción 3 –Acción 1–Acción 2

Acción 3 –Acción 2–Acción 1

ERNEST HEMINGWAY

Nació el 21 de julio de 1899 en Illinois y se suicidó el 2 de julio de 1961 en Idaho, Estados Unidos.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el año de nacimiento del autor de *El viejo y el mar*, David Misell registró la linterna portátil de pilas. En 1904, Antón Chéjov escribió *El jardín de los cerezos*. En el año de muerte del creador de *Por quién doblan las campanas*, Yuri Gagarin fue el primero en viajar al espacio exterior.

μ

Ernest Hemingway era un tipo grueso y canoso. Su semblante tenía cierto aspecto de papá Noel pero, muy por el contrario de cualquier imagen de abuelo bondadoso, él fue corresponsal de guerra, cazador de elefantes, amante de la tauromaquia y, entre otras muchas cosas más, buen bebedor de vino. Con la mayor de las seriedades afirmaba que «hay que tener un detector de mierda incorporado» para poder ser escritor. Sus novelas y cuentos siempre se han caracterizado por plantear verdaderos conflictos humanos donde pareciese que los personajes caminan sobre el filo de una navaja de tensiones y contrariedades que los apresuran a caer

en el abismo interno de su propia vida. Francesco Piccolo retrata bien el carácter de este bisonte narrativo:

Por lo general escribe en una cafetería, pero durante una temporada suele alquilar una habitación de hotel bien caldeada, y mientras escribe come mandarinas o castañas asadas. Sube a la habitación con una idea en la cabeza, trabaja toda la tarde desarrollándola, escribiéndola una y otra vez para «arrancarle esa voluta o ese perifollo y tirarlos», hasta que surge otra idea. Cuando surge esa nueva idea, Hemingway deja de escribir. Cierra el cuaderno y sale, muy contento, a dar una vuelta por París; sabe que hasta el día siguiente ya no debe pensar en esa idea, para que el subconsciente trabaje por él. Lee, camina, hace gimnasia, se acuesta con su mujer:

Había aprendido —dice Hemingway— ya no a vaciar el pozo de mi fantasía, sino a detenerme siempre cuando había algo allá en el fondo y dejar que se rellenase durante la noche con el agua de los veneros que lo alimentaban. (Piccolo, 2008, p.38)

La prosa de Hemingway es impecable: Se aleja de lugares comunes, así como de vicios del lenguaje. Tiene clara visión sobre la importancia de saber disponer la información de la historia a lo largo del relato para producir un efecto narrativo de calado mayor. Para el autor del cuento «Los asesinos» es asunto de vital valor lo que se sugiere por encima de la información explícita en el relato, pues con esto consigue enfatizar la intención dramática de la historia. El propio Hemingway lo explica de esta manera:

Era una historia muy simple llamada «Fuera de estación» y omití el verdadero final que fue que el viejo se colgó. Lo

omití basándome en mi nueva teoría de que se puede omitir cualquier cosa si se sabe qué omitir, y que la parte omitida reforzará la historia y hará a la gente sentir algo más que lo que comprendieron. (Hemingway, 2008, p. 27)

Omitir datos o información relevante de la historia no se reduce a esconder lo que no se quiere decir. Más bien se trata de enmarcar una doble historia contenida tácitamente en el relato. Es un engranaje narrativo de decir sin decir al mismo tiempo. Este escritor norteamericano supo entrelazar de manera audaz y sensible la historia tácita en la historia evidente para enfatizar los sentidos dramático y estético del propio relato. Así lo deja ver en su teoría del témpano de hielo:

Yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso sólo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver. Si un escritor omite algo porque no lo conoce, entonces hay un boquete en el relato.

Al escribir, uno está limitado por lo que ya se ha hecho satisfactoriamente. Así que yo he tratado de aprender a hacer algo distinto. Primero he tratado de eliminar todo lo que sea innecesario para comunicarle una experiencia al lector, que eso se convierta en parte de su experiencia y parezca haber sucedido en realidad. Eso es muy difícil de hacer y yo he intentado hacerlo con mucho esfuerzo. (Hemingway, 2008, p. 24)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «información oculta» de Ernest Hemingway:

- Escribir una historia que contenga otra historia a partir de ocultar datos importantes. Ejemplo:
 1. Leer el cuento «Los asesinos» de Ernest Hemingway.
 2. Hacer una lista de las acciones principales desde el principio hasta el final del relato.
 3. Encontrar cuál es la función dramática de cada uno de los personajes.
 4. Elegir a uno de los personajes (quizá al más antipático de todos) e inventar su historia o dato oculto para que sea la motivación dramática del personaje que lo haya llevado a comportarse como lo hace en el relato.

LUIS BUÑUEL

Nació el 22 de febrero de 1900 en España y falleció el 29 de julio de 1983 en México.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el año de nacimiento del autor de *Belle de jour*, José Guadalupe Posada grabó en metal *La catrina*. En 1902, Joseph Conrad escribió *El corazón de las tinieblas* y, en ese mismo año, el mago Georges Méliès filmó *Viaje a la luna*.

μ

Don Luis Buñuel fue un verdadero maestro de la cinematografía mundial. Varias de sus películas han sido consideradas como grandes aciertos del séptimo arte de todos los tiempos. Amigo muy cercano del poeta Federico García Lorca y del pintor Salvador Dalí, el realizador de *Un perro andaluz* forjó su nombre por sí mismo en la historia del arte. Edgar Soberón Torchia sintetiza la brutalidad artística de la ópera prima de este genio:

[...] el llamado Maestro de la subversión: Luis Buñuel. La cinta fue producida en Francia, cuando ni él ni su colabo-

rador y paisano, Salvador Dalí, militaban en el movimiento surrealista.

Llamado al asesinato, asalto a los sentidos, ataque a los valores de la burguesía, diatriba anticlerical o estudio de los impulsos sexuales reprimidos: todo y nada es apropiado para definir este corto que desafía descripciones, recuentos o clasificaciones. Lo único claro es su apertura al rico y complejo universo de los sueños o al elemental, pero amenazador; ámbito de los instintos. (Soberón, 1995, p.122)

El proceso creativo del calandino es muy amplio y rico; pues el espíritu rebelde de este director de cine jamás quedaba satisfecho tan fácilmente. Jean-Claude Carrière narra con lujo de detalle el trabajo creativo que él tuvo con el gran Buñuel:

Buñuel leía el periódico cada día. Sin duda para enterarse de las noticias del mundo, por las que sentía un gran interés, pero también por motivos profesionales. La lectura y el comentario de la prensa formaban parte, para él, de la elaboración de un guion. No sin irritación, y a veces incluso pánico. Un día leímos que había explotado una bomba en la basílica del Sacré-Coeur, en París, información que nos inquietó, pues en esa época —la de *Ese oscuro objeto del deseo*— habíamos imaginado a un grupo terrorista que actuaba en nombre del Niño Jesús.[...]

No basta con la realidad. Es necesario que la imaginación se inserte en ella y la pervierta, o por lo menos le dé una nueva forma.

Recuerdo otra mañana en la que vi llegar a Buñuel muy pálido, con aspecto inquieto. Le pregunté qué ocurría y me dijo: «El mundo está fatal. No vale la pena continuar trabajando. El fin del mundo está muy cerca: puede ser mañana

mismo.» Le pedí que me dijera las razones de ese súbito terror y me respondió:

—¿Es que no ha leído la prensa? ¡Dos banqueros suizos se han suicidado el mismo día!

Sin embargo, el mundo no se acabó, ni al día siguiente ni al otro, lo cual no sé si lo decepcionó.

Otra parte de nuestro trabajo consistía en contarnos nuestros respectivos sueños cada mañana. Si los habíamos olvidado los inventábamos, o por lo menos eso es lo que hacía yo, recordando la frase de André Bretón acerca de un tipo al que no tenía mucha estima: «Es un cerdo. No sueña nunca.»

Periódicos y sueños: la cotidianidad. A todo ello venían a añadirse, a lo largo del día, la reflexión, la improvisación y la invención propiamente dichas, a las que nos veíamos obligados por contrato. Búsqueda errabunda e indefinible que podía finalizar en unos recuerdos de infancia, en anécdotas sobre un amigo común o en imágenes y lecturas, todo ello separado por largos silencios durante los cuales cada uno de nosotros, como si fuera un cuento de Edgar Allan Poe, podía leer el pensamiento del otro. O bien podíamos acabar estallando en carcajadas, incluso enzarzados en una pelea absurda, para que al final, súbitamente, una escena surgiera de no se sabía muy bien dónde. Entonces la acogíamos, le dábamos forma, apartábamos la mesa y las sillas, incluso las luces, y, en un torpe remedo de puesta en escena, comenzábamos a interpretar, a improvisar, volviendo a empezar tres, seis, diez veces si era necesario. En cada ocasión corregíamos frases y gestos, y algo empezaba a nacer en el interior de ese movimiento irregular. Rápidamente tomaba notas para no olvidar esas expresiones y posturas que nacen de la improvisación y que luego se intenta recordar en vano. (Carrière, 1997, p.123)

Ante tal perfil artístico, Octavio Paz asienta sobre Buñuel:

De allí que su arte no tenga parentesco alguno con las descripciones más o menos tendenciosas, sentimentales o estéticas, de lo que comúnmente se llama realismo. Por el contrario, toda su obra tiende a provocar la erupción de algo secreto y precioso, terrible y puro, escondido precisamente por nuestra realidad. Sirviéndose del sueño y de la poesía o utilizando los medios del relato filmico, el poeta Buñuel desciende al fondo del hombre, a su intimidad más radical e inexpressiva. (Paz, 2012, p. 36)

Además de utilizar sus sueños como materia prima del acto de invención, una de sus ideas creativas para construir caracteres era a partir de la «unión de contrarios» en el personaje, es decir, no hacerlo ni «fatalmente malo ni enteramente bueno» (De la Colina, 1986, p. 60). Si un personaje es siniestro, entonces hay que agregarle una pincelada fina de ternura o, por el contrario, si un personaje es piadoso se debe añadir una pequeña dosis de perversidad. De esta manera los personajes adquieren una dimensión humana más profunda, verosímil, totalmente alejada de cualquier maniqueísmo.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «unión de contrarios» de Luis Buñuel:

- Diseñar un personaje perverso y agregarle una mínima dosis de compasión. Diseñar un personaje bondadoso e integrarle un rasgo siniestro. Después ponerlos en situaciones contrarias a ellos mismos: al personaje perverso en un contexto cordial y al personaje bondadoso en un contexto aciago.

AARON COPLAND

Nació el 14 de noviembre 1900 en Brooklyn y falleció el 2 de diciembre de 1990 en Sleepy Hollow, ambas localidades en Nueva York.

¿Qué pasaba por ese entonces? Un año antes del nacimiento de Copland, Arnold Schönberg compuso el poema sinfónico *Noche transfigurada* y Scott Joplin creó la inolvidable pieza para piano *Maple leaf rag*; en 1989 cayó el Muro de Berlín y, un año después, la banda *Pink Floyd* realizó un mítico concierto, con más de 300 000 personas, en lo que fuera una de las peores divisiones sociales que el humano haya construido en la historia.

μ

El compositor ruso-judío, Aaron Copland, autor de la sinfonía *El salón México*, señaló en su bello libro *Cómo escuchar la música* que la inspiración musical se le puede concebir como una «función natural», es decir, como un elemento intrínseco del talante artístico:

Una de las primeras cosas que la mayoría de la gente quiere que le expliquen con respecto a la composición es la cuestión

de la inspiración. Les es difícil creer que los compositores no se preocupan de esa cuestión como ellos habían supuesto. Al lego le es siempre difícil comprender cuán natural es componer para el compositor. Tiene tendencia a ponerse en el lugar del compositor y representarse los problemas de éste —incluyendo el de la inspiración— desde su punto de vista profano. Olvida que para un compositor el componer equivale a realizar una función natural. Es como comer o dormir. Algo que da la casualidad de ser aquello para lo que el compositor nació, y por eso a los ojos de éste pierde el carácter de virtud especial. (Copland, 2019, p. 36)

La anterior afirmación es producto de la experiencia y, principalmente, del trabajo cotidiano que tiene el compositor día tras día; lo cual le permite el desarrollo de la inspiración como actividad habitual:

Alguien me preguntó una vez en una tribuna pública si yo aguardaba la inspiración. Mi respuesta fue: «¡Todos los días!» Pero eso no implica en modo alguno estarse en una pasiva espera del soplo divino. Eso es exactamente lo que diferencia al profesional del diletante. El compositor profesional puede sentarse día tras día y producir algo de música. Unos días será, indudablemente, mejor que otros; pero el hecho principal es la capacidad para componer. La inspiración es a menudo sólo un producto derivado. (Copland, 2019, p. 37)

Por ello Copland enfatiza sobre la importancia de realizar al día, al menos, una idea germinativa para desarrollarla con base en la labor cotidiana y, por supuesto, en el conocimiento de la materia artística. El también director de orquesta está seguro de que, al menos en la composición mu-

sical, el movimiento va de las partes menores para llegar a la constitución de un todo mayor, es decir, el punto de partida es la idea musical que configura al tema musical; el cual se debe ir perfeccionando hasta llegar a la estructura definitiva.

Este gran maestro explica cómo los elementos esenciales de la composición musical se van estructurando a partir de la idea germen, la adición de ideas menores, alargamiento de ideas, material puente para el enlace de ideas y desarrollo completo: «Todas estas cosas son necesarias para la creación de una pieza hecha y derecha...» (Copland, 2019, p. 44). Dentro de este proceso creativo, hace especial hincapié en el tipo de compositores, pues es gracias a ellos que la inspiración, la creatividad y la disposición se articulan entre sí. Por ello, menciona al compositor espontáneo (Franz Schubert y Hugo Wolf), al compositor constructivo (Beethoven), al compositor tradicionalista (Giovanni Pierluigi da *Palestrina* y *Johann Sebastian Bach*), al compositor explorador (Modest Músorgski, Hector Berlioz, Claude Debussy y Edgar Varese). Aquí sólo retomamos lo mencionado sobre el compositor constructivo porque es en él donde se aloja la esencia del talento sumado al trabajo:

Beethoven simboliza el segundo tipo: el tipo constructivo, podríamos denominarlo. Ese tipo ilustra mejor que ninguno otro mi teoría del proceso creador en la música, porque en ese caso el compositor sí que parte de un tema musical. En el caso de Beethoven no hay duda de ello, pues tenemos los cuadernos de apuntes en que anotaba los temas. Por sus cuadernos podemos ver cómo trabajaba sus temas, cómo no los abandonaba sino hasta que los había perfeccionado tanto como podía. Beethoven no fue de ningún modo un compositor inspirado en el

sentido en que lo fue Schubert. Fue de los que parten de un tema, lo hacen una idea germinativa y sobre eso construyen una obra musical, día tras día, laboriosamente. La mayoría de los compositores desde los tiempos de Beethoven pertenecen a ese segundo tipo. (Copland, 2019, p. 41)

Con esto se apuntala la idea creativa del proceso de creación musical a partir de metamorfosear un tema, es decir, se inicia con una idea base que se convertirá en tema musical (melodía), la cual se pulirá hasta llegar al desarrollo máximo con base en una estructura sonora.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «metamorfosear el tema» de Aaron Copland:

- Escribir en una oración la idea base de una historia. Después escribir en no más de un párrafo la sinopsis. Enseguida, trazar la estructura narrativa de la historia donde el nudo y el conflicto tengan una relación de causalidad dramática. Después construir variaciones del principio y del final que, obviamente, tengan relación con la idea base de la historia. Al terminar, iniciar de nueva cuenta con la idea base de la historia pero introduciendo otros elementos narrativos (personajes o acciones) que no se hayan considerado en la primera versión, hasta llegar a otra estructura narrativa para experimentar con nuevas variaciones de principio y final. Hacerlo hasta agotar la idea base de la historia.

GIANNI RODARI

Nació el 23 de octubre de 1920 en Omegna y falleció el 15 de abril de 1980 en Roma.

¿Qué pasaba por ese entonces? Seis años antes del nacimiento del escritor italiano, el 28 de julio de 1914, la Primera Guerra Mundial inició. En 1920, Robert Wiene filmó *El gabinete del doctor Caligari*. En 1980, Umberto Eco lanzó *El nombre de la rosa*.

μ

El pedagogo Gianni Rodari mencionó una concepción interesante sobre la imaginación que ayuda a comprender mejor el acto creativo del ser humano:

Esto depende del hecho de que la imaginación no es una facultad cualquiera separada de la mente: es la mente misma, en su integridad, la cual, aplicada a una actividad más que a otra, se sirve siempre de los mismos procedimientos. (Rodari, 2009, p.27)

Ante esto se puede señalar que la imaginación es una actividad del pensamiento que implica operaciones y pro-

cedimientos mentales, así como una labor constante y entregada. Por ello, María Noel Lapoujade aclara que: «la imaginación [es] concebida como una función, entendiendo por tal una actividad de la mente, un conjunto de procesos psíquicos encaminados a generar imágenes» (Noel, 1988, p. 240). La imaginación, como efecto del pensamiento, obliga a entenderla como atributo de la inteligencia que en todo momento sabe resolver dificultades o inconvenientes de cualquier tipo. Por ello, no es gratuita la anterior aseveración de Gianni Rodari pues al ejercer su labor educativa ante niños judíos-alemanes, entre 1937 y 1938, encontró unas palabras del poeta romántico Novalis que lo guiaron en el camino de la invención ficcional: «Si tuviésemos una Fantástica, así como tenemos una Lógica, estaría descubierto el arte de inventar» (Rodari, 2009, p. 9).

El pensamiento reflexivo del maestro Gianni Rodari sobre la invención literaria se encuentra en *Gramática de la fantasía* donde propuso una serie de ideas creativas para construir relatos. De entre todas las ideas se encuentra «Qué ocurriría si...» a partir de lo cual, con base en el mismo Novalis cuando señala que: «Las hipótesis son como redes: lanzas la red y, tarde o temprano, encuentras algo» (Rodari, 2009, p. 39), diseñó un método de invención de relato a partir del planteamiento de una pregunta que pueda tener un alcance fantástico y, por supuesto, literario:

La de la «hipótesis fantástica» es una técnica muy sencilla. Su forma es precisamente, la de la pregunta: *Qué ocurriría si...*

Para formular la pregunta, se eligen al azar un sujeto y un predicado. Su unión proporcionará la hipótesis sobre la cual trabajar.

Sea el sujeto «Reggio Emilia» y el predicado «volar»: ¿Qué ocurriría si la ciudad Reggio Emilia se echase a volar?

Sea el sujeto «Milán» y el predicado «rodeado por el mar»: ¿Qué ocurriría si de *imprevisto Milán se encontrase rodeada por el mar?*

He aquí dos situaciones en cuyo interior los acontecimientos narrativos se multiplican espontáneamente al infinito. Para acumular material provisorio, podemos imaginar las reacciones de personas diferentes ante la extraordinaria novedad, los incidentes de todo tipo a que da lugar, las discusiones que surgen. Una historia coral, a la manera del último Palazzeschi. Podemos escoger a un protagonista, por ejemplo, un niño, y hacer girar en torno a él la aventura, como un ti vivo de imprevistos. (Rodari, 2009, p. 39)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa «¿Qué ocurriría si...» de Gianni Rodari:

- Elegir a un personaje literario y hacer el procedimiento marcado por Gianni Rodari. Ejemplo: ¿Qué pasaría si el Indio Joe (el personaje de *Las aventuras de Tom Sawyer*) no hubiese muerto en la cueva de la isla Jackson?, o ¿Qué pasaría si Pedro Páramo jamás se hubiera enamorado de Susana San Juan?

Atención: Al responder hay que intentar no ser obvio ni evidente sino intentar desarrollar otra historia literaria.

RAY BRADBURY

Nació el 22 de agosto de 1920 en Illinois y murió el 5 de junio de 2012 en Los Ángeles, California, Estados Unidos.

¿Qué pasaba por ese entonces? Un año antes de nacer el autor del cuento *La pradera*, la empresa Hobart introdujo en el mercado la batidora de cocina. En 1920, Karel Čapek escribió *R.U.R* (Rossumovi univerzální roboti) e inventa el término «robot». En el año de fallecimiento de Bradbury, la compañía y laboratorio Organovo forma tejidos humanos sobre pedido y se hace la cartografía del microbioma humano.

μ

Ray Bradbury fue un escritor de ciencia ficción muy prolífico. Sus relatos son ejemplo de la más alta imaginación literaria donde siempre hay actitud de autor, es decir, una postura propia ante las cosas mediante el lenguaje literario. Quizá, por ello, el propio creador de *Crónicas marcianas* concebía que el acto de escribir deba plantear cierta intención que él mismo resume como tener «garra» para abordar las pasiones humanas:

Sólo lo siguiente: si uno escribe sin garra, sin entusiasmo, sin amor, sin divertirse, únicamente es escritor a medias. Significa que tiene un ojo tan ocupado en el mercado comercial, o una oreja tan puesta en círculos de vanguardia, que no está siendo uno mismo. Ni siquiera se conoce. Pues el primer deber de un escritor es la efusión: ser una criatura de fiebres y arrebatos. Sin ese vigor, lo mismo daría que cosechare melocotones o cavara zanjas; Dios sabe que viviría más sano. (Bradbury, 1995, p. 16)

Lo anterior está más que presente en todo el trabajo narrativo de este escritor. Quien lea *Zen en el arte de escribir* encontrará bien planteada la posición de autor que ha caracterizado a Ray Bradbury: La inteligencia conectada con la imaginación por medio de la diversión. En consecuencia, él partía de una idea creativa para alimentar la imaginación: Hacer una lista de palabras que se vayan conectando entre sí para provocar una trama que, obviamente, deberá desarrollarse con mayor profundidad en un segundo momento. El creador de *Fahrenheit 451* explica este procedimiento creativo de la siguiente manera:

Pero durante esos años empecé a hacer listas de títulos, a escribir largas listas de *sustantivos*. Eran provocaciones, en última instancia, que hicieron aflorar mi mejor material. Yo avanzaba a tientas hacia algo sincero escondido bajo el escotillón de mi cráneo. Las listas decían más o menos así:

El lago. La noche. Los grillos. El barranco. El desván. El sótano. El escotillón. El bebé. La multitud. El tren nocturno.

La sirena. La guadaña. La feria. El carrusel. El enano. El laberinto de espejos. El esqueleto.

En esa lista, en las palabras que simplemente había arrojado al papel confiando en que el inconsciente, por así decir, alimentara a los pájaros, empecé a distinguir una pauta. (Bradbury, 1995, p. 27)

Es claro que la lista de palabras no se resume a la sola concatenación de éstas sólo bajo el signo de la ocurrencia o la libre asociación sino, por el contrario, responde a una inicial conexión dramática que, si se trabaja con mayor arranque, provoque algún tipo de trama donde en la sucesión de las acciones predomine la intención de narrar una historia. Ahora bien, como es de suponer, Ray Bradbury es un viejo lobo del mar narrativo y la anterior idea la complementó con la unión de los sentidos, es decir, al perfilar la lista de palabras en una primera trama, se puede también construir una posible conexión con el lector desde la vista, el olfato, el oído, el tacto y el gusto. Ante esto, el cineasta David Lynch apunta: «el simple acto de elevar cualquiera de los sentidos, ya sea la vista, el tacto, el oído, el olfato o el gusto. Aislar uno de ellos siempre crea una conexión emocional» (Buster, 2020, p. 66). Bradbury confiesa los dos tipos de lógica que fortalecen su propuesta literaria: los hechos y los sentidos:

Entré en la creatividad a tientas, ciego como cualquier niño que aprende a ver y andar. Aprendí a dejar que mis sentidos y mi pasado me dijeran todo aquello que de algún modo era verdad. ¿Por qué la insistencia en los sentidos? Porque para convencer al lector de que está *ahí* hay que atacarle oportunamente cada sentido con colores, sonidos, sabores y textu-

ras. Si el lector tiene el sol en la carne y el viento agitándole las mangas de la camisa, usted tiene una batalla ganada. Al lector se le puede hacer creer el cuento más improbable si, a través de los sentidos, tiene la certeza de estar en medio de los hechos. Entonces no se rehusará a participar. La lógica de los hechos siempre da paso a la lógica de los sentidos. (Bradbury, 1995, p. 46)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa «construcción de una lista de palabras con secuencia dramática» de Ray Bradbury:

- Buscar entre los recuerdos personales alguno que pueda detonar una historia. Después escribir una lista de palabras o frases breves que, conectadas entre sí, despliegue dicho recuerdo. Al elegir las palabras, hay que intentar que éstas también provoquen algún tipo de efecto sensorial. Ejemplo:

«Recuerdo de perderse de niño en medio de la multitud». Lista de palabras: Sol, calle, desconocidos, coches, banquetas, ruidos raros de construcción, voces extrañas, olor a coladera, smog, miedo, edificios gigantes, ningún conocido en la mira, dolor de estómago, olor a vómito, gente que mira con desconfianza, puestos ambulantes, música tropical a todo volumen, humo de tabaco, olor de comida callejera, vieja que ríe y mira con malicia, miedo en el pecho, ganas de llorar, perro que ladra de manera agresiva...

PATRICIA HIGHSMITH

Nació el 19 de enero de 1921 en Texas, Estados Unidos y murió el 4 de febrero de 1995 en Suiza.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el año de nacimiento de la autora de *El cuchillo*, Edward Sapir divulgó *El lenguaje: Introducción al estudio del habla* y Luigi Pirandello llevó al escenario *Seis personajes en busca de autor*. En 1963, John F. Kennedy fue asesinado.

μ

Las novelas de intriga y misterio siempre han contado con gran reputación tal vez por lo señalado por Gilbert Keith Chesterton: «La cualidad específica de esta clase de relatos es estrictamente eso que llamamos ingenio; es necesario que tengan inventiva, estén bien contruidos y posean agudeza.» (Chesterton, 2011, p. 7). Sin duda alguna, Patricia Highsmith —cuyo nombre verdadero es Patricia Plangman— llevó a cabo de la manera más notable esos atributos en su producción narrativa.

De hecho, la sola idea de no extraviarse en el proceso creativo del relato de suspenso, le permitió reflexionar sobre las destrezas que es necesario tener en cuenta mientras se

escribe ficción sin olvidarse jamás del riesgo de «la constante posibilidad de fracasar». (Highsmith, 1986, p. 7)

Testimonio de lo anterior se encuentra en las consideraciones que elaboró para explicar cuáles son los parajes en el camino de construcción de una novela de suspenso. A partir de un elemento de trascendencia sustantiva para cualquier narrador: ¿Cuál es el origen de una idea de relato? Ante esta interrogante, Patricia Highsmith confesó que el nacimiento de sus ideas de historias de ficción radica en la elaboración de secuencias narrativas:

¿En qué consiste el germen de una idea? Probablemente en todo hay el germen de una idea: en un niño que cae sobre la acera y derrama el helado que lleva en la mano; en un señor de aspecto respetable que está en una verdulería y, furtivamente, pero como si no pudiera evitarlo, se mete una pera en el bolsillo sin pagarla; o puede estar en una breve secuencia de acción que se nos ocurre inesperadamente, sin que hayamos visto u oído nada que nos la inspire. (Highsmith, 1986, p. 10)

Con lo anterior, la escritora norteamericana consigue construir una lógica narrativa donde la secuencia marca los antecedentes y consecuentes dramáticos de las acciones de los personajes. Primero el personaje hace algo (originado por ciertos motivos), luego esa acción provoca ciertas consecuencias que hacen que la historia avance y el personaje se transforme.

Pero también la autora de *Extraños en un tren* alertó sobre la importancia de saber reconocer las ideas germinales de relatos pues, así como el oro verdadero y la pirita, si no se sabe distinguirlos es probable caer en un callejón sin salida:

Así pues, los gérmenes de los que nace la idea para un relato pueden ser pequeños o grandes, sencillos o complejos, fragmentarios o bastante completos, quietos o móviles. Lo importante es reconocerlos cuando se presentan. Yo los reconozco gracias a cierta excitación que siento en seguida, una excitación parecida a la que produce un buen poema o una sola línea de un poema. Algunas cosas que parecen ser ideas para un argumento no lo son: no crecen ni permanecen en la mente. Pero el mundo está lleno de ideas germinales. Es realmente imposible quedarse sin ideas, ya que éstas se encuentran en todas partes. Pero hay varias cosas que pueden crear la sensación de no tener ninguna idea. Una de ellas es la fatiga física y mental; debido a las presiones, a algunas personas les cuesta poner remedio a este problema, aunque saben cómo hacerlo y lo harían si pudieran. La mejor manera es dejar de trabajar y de pensar en el trabajo y hacer un viaje, incluso un viaje corto, barato, simplemente para cambiar de escenario. Si no puedes emprender un viaje, sal a dar un paseo. Algunos escritores jóvenes exigen demasiado a sí mismos y en la juventud esto da buenos resultados, hasta cierto punto. Al llegar a dicho punto, el inconsciente se rebela, las palabras se niegan a salir, las ideas se niegan a nacer: el cerebro está exigiendo unas vacaciones, al margen de si es o no es posible tomárselas. El escritor hará bien teniendo un empleo suplementario que le permita ganar algo de dinero, al menos hasta que ya haya escrito suficientes libros como para tener unos ingresos constantes. (Highsmith, 1986, p. 14)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa «idea germen» de Patricia Highsmith:

- Observar la realidad cotidiana. Identificar alguna acción de alguien que pudiese servir como idea germinal

de relato. Después hacer una breve secuencia narrativa con base en la idea germinal. Luego, como si fuera chisme, contarlo a otra persona para comprobar si produce algún tipo de interés.

ITALO CALVINO

Nació en 1923 en Cuba y falleció el 19 de septiembre de 1985 en Italia.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1923, Kodak introdujo al mercado la cámara de cine portátil en 16 milímetros. En 1925, Franz Kafka escribió *El proceso* y, en 1960, Federico Fellini filmó *La dolce vita*.



Italo Calvino señaló una razón primordial entre los narradores: «y lo que queremos es extraer de este mundo un argumento, un cuento, un sentimiento; o, tal vez más exactamente, queremos llevar a cabo un acto que nos permita situarnos en este mundo» (Calvino, 2010, p.125). Esta aseveración sirve de punto de arranque para reflexionar sobre el principio y el final en los relatos. ¿Qué es el inicio de una historia? ¿Qué es el término de un relato? ¿Además de tener una función narrativa tienen algún valor ontológico? Si hay diferentes tipos de inicios y finales en cada cuento y novela, ¿entonces se pueden clasificar en categorías narrativas? Más allá de todos estos cuestionamientos, el autor de la bella novela *El vizconde demediado* reflexionó a profundidad sobre estos elementos de

importancia vital para la narración a partir del enfoque de obtener del lenguaje lo necesario para contar un relato: «Y lo que nos proponemos es extraer de ellos el lenguaje más apropiado para contar lo que queremos contar, un lenguaje que sea aquello que queremos contar» (Calvino, 2010, p. 126).

En *Seis propuestas para el próximo milenio*, texto que no tiene desperdicio alguno y es un libro de un escritor para otros escritores, Italo Calvino, además de reflexionar sobre la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad, especificó la importancia de fijar la frontera del principio del relato como principio de umbral lingüístico de acceder al mundo verbal de la ficción:

El principio es también la entrada en un mundo completamente distinto: un mundo verbal. Fuera, antes del principio, existe, o se supone que existe, un mundo completamente distinto, el mundo no escrito, el mundo vivido o vivible. Pasado este umbral se entra en otro mundo, que con aquél puede entablar relaciones que se deciden en cada ocasión, o ninguna relación. El principio es el lugar literario por excelencia porque el mundo de fuera es continuo por definición, no tiene límites visibles. Estudiar las zonas fronterizas de la obra literaria es observar los modos en que la labor literaria comporta reflexiones que van más allá de la literatura pero que sólo la literatura puede «expresar». (Calvino, 2010, p.126)

Y así como hay cosas que sólo la literatura puede expresar, el cierre de la historia se enmarca desde finales evocativos, cósmicos, indeterminados, tradicionales, con acertijos o que ponen en entredicho la narración, pero Ítalo Calvino, más allá de sólo enumerar las posibilidades de terminar un

relato, reflexionó sobre el posible agotamiento de las historias ficcionales:

Para concluir el repaso de los finales, recordaré una de las últimas *pièces* de Samuel Beckett, *Ohio Impromptu*. Dos viejos idénticos, de larga cabellera blanca, vestidos con largas capas negras, están sentados a una mesa. Uno sostiene un libro ajado y lee. El otro escucha, calla y de vez en cuando lo interrumpe con un golpeteo de los nudillos en la mesa. «Little is left to tell» [Queda poco por decir], y cuenta una historia de luto y soledad y de un hombre que seguramente es el hombre que escucha esa historia, leía y releía quién sabe cuántas veces hasta la frase final: «Little is left to tell», pero quizá siempre quede algo por decir a la espera de esa frase. A lo mejor por vez primera en el mundo hay un autor que cuenta el agotamiento de todas las historias. Sólo que, por agotadas que estén, por poco que quede que contar, todavía se sigue contando. (Calvino, 2010, p.141)

En consecuencia, Italo Calvino meditó sobre la relación entre el principio y el final de una historia de ficción; pues dos incógnitas irrenunciables para cualquier narrador son: ¿En dónde empiezo la historia? ¿En dónde la termino? Principio y final narrativos, según este autor, tienen una simetría, pues son producto del cálculo del escritor, es decir, el arranque está diseñando en proporción con el término del relato (y viceversa) para conseguir una unidad narrativa que los interconecte de manera clara e imaginativa —más allá del simple enfoque técnico de unión, y con base en el horizonte estético como punto de orientación—, pues hay cosas que son exclusivas de la expresión literaria.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa «simetría entre principio y final del relato» de Italo Calvino:

- Escribir una escena que sirva como principio y final. Después hacer la trama narrativa donde el principio sea exactamente el final. Enseguida, diseñar principios y finales diferentes para la misma trama. Luego analizar cuál arranque y cuál cierre son los mejores para la historia.

TRUMAN CAPOTE

Nació el 30 de septiembre de 1924 en Nueva Orleans y falleció el 25 de agosto de 1984 en Los Ángeles, California, Estados Unidos.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el año de nacimiento del autor de *Desayuno en Tiffany's*, André Bretón lanzó el *Manifiesto del surrealismo*. Al año siguiente, Valle-Inclán publicó *Tirano banderas* y, cuando falleció Capote, Carl Lewis, el hijo del viento, obtuvo cuatro medallas de oro en las olimpiadas de Los Ángeles, California.

μ

Truman Capote siempre se caracterizó por escribir historias muy profundas donde las pasiones humanas se despliegan ampliamente. Tiene cuentos y novelas de largo aliento donde muestra varios aspectos de la condición humana. Por ejemplo, en el relato «Un recuerdo navideño» los personajes centrales, un niño y una anciana, se relacionan de manera fraterna generando una sensación de ternura en el lector. Lo anterior sólo se puede conseguir a partir de la observación profunda de la realidad para llevarla al campo de la literatura. Por ello, Julio Cortázar, al explicar las razones por

las cuales un cuento se imprime en la memoria del lector para perdurar de manera sensible, lo ejemplifica con «Un recuerdo navideño»:

Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. En el momento los leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado tanto. Pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros. ¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo «William Wilson» de Edgar A. Poe; tengo «Bola de sebo» de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está «Un recuerdo de Navidad», de Truman Capote; «*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*», de Jorge Luis Borges; «Un sueño realizado», de Juan Carlos Onetti; «La muerte de Iván Ilich», de Tolstoi; «Cincuenta de los grandes», de Hemingway; «Los soñadores», de Isak Dinesen, y así podría seguir y seguir... Ya habrán advertido ustedes que no todos esos cuentos son obligatoriamente de antología. ¿Por qué perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene —a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol

gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria. (Cortázar, 2008, p. 280)

Desde el ángulo que sea, Truman Capote fue un *enfant terrible*: jamás se dejó llevar por ortodoxia alguna tanto en la literatura como en su vida personal. En todo momento se hizo acompañar de la escritura:

Había aprendido a leer antes que a poner el pie en un aula y cuando todavía andaba con pantalón corto, con cinco o seis años, llevaba siempre consigo un pequeño diccionario con un lápiz y un papel para tomar apuntes. Después, en un rincón de su cuarto de Alabama Avenue instaló un pequeño despacho, donde se pasaba las horas muertas sentado, tecleando relatos en su máquina de escribir. (Piccolo, 2008, p. 28)

Quizá por ello el sentido de creación se desarrolló de manera tan amplia y madura en él, pues desde temprana edad comprendió a cabalidad que el trabajo es la base única de la verdadera calidad literaria:

El único recurso que conozco es el trabajo. La creación literaria tiene leyes de perspectiva, de luz y sombra, al igual que la pintura o la música. Si uno nace conociéndolas, magnífico. Si no, hay que aprenderlas. A continuación, hay que reordenarlas a conveniencia de uno. Aun Joyce, el más radical enemigo de las reglas entre nosotros, era un artífice consumado; pudo escribir *Ulysses* porque escribió *Dubliners* (*Dublineses*). Hay demasiados escritores que parecen pensar que escribir cuentos no es más que una manera de ejercitar la mano. Bueno, en esos casos es seguro que lo único que están ejercitando es la mano. (Capote, 2009, p. 317)

Con trabajo de escritor y con la observación de las cosas, del comportamiento de las personas, del movimiento de las causas y las consecuencias de los sucesos, Truman Capote pudo comprender la naturaleza de la marcha humana y hallar un principio de creatividad: Mirar la realidad para examinarla, verla desde diferentes ángulos para comprender sus motivos, y luego utilizarla como base de historia literaria. A partir de lo anterior planteó la unión entre periodismo y ficción. La unión del discurso periodístico con el discurso literario produjo una combinación narrativa entre fondo y forma. *A sangre fría* es el mejor ejemplo de la anterior afirmación. Por ello se acepta que una idea creativa de este autor consiste en la realidad ficcionada, es decir, en tomar noticias periodísticas como base de relatos para después ficcionalizarlos con recursos literarios.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de la «realidad ficcionada» de Truman Capote:

- Elegir una noticia de la nota roja y analizarla desde la mayor óptica posible para responder las preguntas básicas del periodismo: ¿qué pasó?, ¿a quién le pasó?, ¿cuándo pasó?, ¿en dónde pasó?, ¿cómo pasó?, y ¿por qué pasó? Después reconstruir la noticia desde un enfoque narrativo donde el relato no sólo mencione de manera superficial las respuestas básicas del periodismo sino que exista una reconstrucción literaria de dichas incógnitas y, si es posible, la construcción psicológica de los personajes.

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

Nació el 17 de septiembre de 1931 y falleció el 8 de febrero de 2021, en Francia.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1929, Hergé realizó la historieta *Las aventuras de Tintín*. En 1931, Henri Cartier-Bresson generó el género del fotorreportaje y, en 1932, Aldous Huxley publicó *Un mundo feliz*.

μ

Jean-Claude Carrière trabajó como guionista al lado de Luis Buñuel, Volker Schlöndorff, Philip Kaufman, Milos Forman, entre otros cineastas de talla mundial. Más de treinta guiones de su autoría han sido filmados. Los relatos muestran en todo momento calidad artística que se traduce en el dominio excelente de la técnica y la dimensión dramática de las historias. En su interesante ensayo «La desaparición del guion» señaló la siguiente idea que ilustra su compromiso con la creación desde el punto de vista de la imaginación:

Para evitar el olvido sólo disponemos de la imaginación. Es el caballo que nos lanzará hacia adelante y nos sacará del atolladero. Sin que nos demos cuenta, siempre presente, vuelve

incesantemente a la carga con renovadas energías. ¿Cómo dejar de imaginar? Nos lleva, sin esfuerzo alguno, al otro lado de todos los espejos, nos atrae como el canto de las sirenas. Está ahí para ayudarnos, a cada instante, a escapar de la monotonía, de lo ya visto, de lo ya oído, del *savoir-faire*, de la siempre peligrosa experiencia. Nos abre imprevisibles caminos entre la maleza [...] No basta con la realidad. Es necesario que la imaginación se inserte en ella y la pervierta, o por lo menos le dé una nueva forma. (Carrière, 1997, p. 122)

Entonces, con la ayuda de la imaginación se puede evitar el peligro de caer en lo habitual y mecanizar la escritura. El guionista de la adaptación cinematográfica de la novela de Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, enfatiza con luminosidad la importancia de la imaginación en la escritura de ficciones, a partir del equilibrio con la realidad:

A veces es difícil desentrañar en lo que se cuenta lo cierto de lo inventado. Hace mucho que lo real y lo imaginario tienden a unirse, seducirse, enfadarse y esquivarse. Pero «la imaginación es la reina de lo verdadero». Dijo (creo recordar) Baudelaire. Y lo contrario es también exacto. Lo verdadero da pie a lo imaginario. (Carrière, 2008, p.10)

Un consejo de importancia innegable de este autor es entrenar la imaginación cotidianamente para vigorizarla de verdad a través de ejercicios como jugar con los tiempos de las historias, mirar a los desconocidos por las calles e inventarles una historia trágica o cómica, construir un relato a partir de los sueños, transformar los lugares comunes en motivos extraordinarios de relatos... Pero una idea creativa

atrayente que utilizó Carrière fue imaginar que uno mismo es otra persona extraña, diferente, contraria a sus propias creencias o valores éticos, morales o sociales para hacer de la imaginación una eficaz herramienta que disuelva todas las barreras internas y así construir tanto personajes diáfanos como tenebrosos:

El trabajo en este oscuro dominio permite descubrir también que nuestra imaginación es perfectamente inocente, y que no debemos dejar de luchar contra nuestras propias prohibiciones. Contrariamente a lo que nos han repetido durante siglos las religiones menos permisivas, no hay «malos pensamientos», ni «pecados de intención». Muy al contrario, debemos intentar cualquier cosa, imaginarlo todo. El guionista tiene el derecho y probablemente el deber de ser —cuando inventa— un personaje vulgar, odioso, racista y egoísta, un infecto criminal en potencia. Debe, varias veces al día, matar a su padre, violar a su madre, vender a su hermana y a su patria. A través de la disolución de todas las barreras, u obligándose a llevar una máscara desagradable o ridícula, debe buscar al criminal que hay en su interior, al hombre de mal gusto, ése que tanto detesta, ése en el que no querría convertirse bajo ningún pretexto. Y que se tranquilice: lo encontrará. (Carrière, 1997, p. 126)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «imaginar que uno mismo es otra persona opuesta a sus propios valores éticos y morales» de Jean-Claude Carrière:

- Mirar las fotografías de uno mismo cuando era bebé, luego niño y después joven. Al hacerlo, anotar las descripciones o ideas que lleguen a la cabeza como si

aquellas imágenes fueran de otra persona de quien no se conoce ni siquiera el nombre.

UMBERTO ECO

Nació el 5 de enero de 1932 en Alessandria, Piamonte, Italia y murió el 19 de febrero de 2016 en Milán.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1932, Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack filmaron «King Kong»; antes de la muerte del autor de *Historia de la fealdad*, en 2015, el observatorio espacial, Kepler, descubrió el exoplaneta, Kepler-22b, que es semejante a la tierra pues podría albergar agua.

μ

El semiólogo italiano Umberto Eco, fue un escritor de muy largo aliento, que abordó en sus investigaciones académicas aspectos interesantes sobre la comunicación, la literatura, el signo, la cultura de masas, entre otras muchas líneas temáticas. El periodista cultural, Javier Aranda Luna, así lo describe: «Eco era un erudito, también un gran comunicador. Era capaz de definir un signo diciendo que era algo que nos dice algo de algo. O que los semiólogos eran personas que veían sentido donde los demás sólo ven cosas» (Aranda, 2021).

Algunos de los principales temas de Eco también fueron la lectura y la escritura, así como la importancia social de los

libros a lo largo del tiempo. Quien escribe —planteaba Eco con seguridad— lo hace teniendo en la mente a un posible lector y no solamente a sí mismo porque la escritura se constituye como una actividad social, colectiva, donde escritor y lector se comunican «en ausencia» por medio del texto. El autor de *Lector in fabula* describió de la siguiente manera la escritura como proceso comunicativo y biológico:

En un momento determinado los hombres inventan la escritura. Podemos considerar la escritura como la prolongación de la mano, y en este sentido tiene algo casi biológico. Se trata de una tecnología de comunicación inmediatamente vinculada al cuerpo. Una vez inventada, ya no puedes renunciar a ella. Una vez más, es como haber inventado la rueda. Las ruedas de hoy siguen siendo las de la Prehistoria.

Al contrario, nuestras invenciones, cine, radio, internet, no son biológicas. (Eco, 2010, p.23)

Eco también abordó aspectos de la construcción de lo escrito, por ejemplo, en *Seis paseos por los bosques narrativos* se adentró en «la situación del lector en los textos narrativos» (Eco, 2010b, p. 9), es decir, en la labor interpretativa de éste para actualizar y dotar de sentido las narraciones. Dentro de este enfoque, Eco siempre planteó que la narrativa es una estructura donde, al menos, hay dos tipos de secuencias: una lógica (causa y efecto de las acciones) y otra cronológica (presente, pasado y futuro que se pueden presentar de manera lineal o alterada de la cadena de acciones):

La fábula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de

los acontecimientos ordenados temporalmente. No tiene por qué ser necesariamente una secuencia de acciones humanas: puede referir a una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o, incluso, a ideas. La trama, en cambio, es la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia adelante y hacia atrás (o sea, anticipaciones y *flash-back*), descripciones, digresiones, reflexiones parentéticas. En un texto narrativo, la trama se identifica con las estructuras discursivas... (Eco, 1999, p. 145)

Eco reflexionó muy hondamente sobre la literatura y, en consecuencia, escribió *Confesiones de un joven novelista* donde, entre otras cosas, discurrió sobre el carácter del personaje de ficción. Ahí propuso una idea creativa de primer orden: Construir emociones por medio del diseño del personaje dado a partir de los hábitos culturales de los lectores:

También traté de explicar a mi amigo que la capacidad de un personaje ficticio para hacer llorar a la gente depende no sólo de sus cualidades, sino también de los hábitos culturales de los lectores, o de la relación entre sus expectativas culturales y la estrategia narrativa. A mediados del siglo XIX, la gente lloraba, sollozaba incluso, por el destino de la *Fleur De-Marie* de Eugène Sue, mientras que hoy, los infortunios de la pobre muchacha nos dejan cínicamente indiferentes. (Eco, 2011, p.78)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «construir ilusiones emocionales por medio del diseño de personaje a partir de los hábitos culturales de los lectores» de Umberto Eco:

- De entre todos los valores sociales actuales (que no necesariamente son éticos sino también materiales o productos de la mercadotecnia), elegir uno que sea muy común para la mayoría de las personas. Después inventar un personaje que deba cumplir con algún propósito y que, al tratar de alcanzarlo, falle y, al mismo tiempo, rompa con el valor social elegido. Ejemplo:

Un adolescente quiere tener un *smartphone* último modelo porque los compañeros de la secundaria se burlan de él. Para hacer que lo dejen de molestar, el adolescente promete a sus compañeros que al día siguiente llevará el *Smartphone* más caro de todos. Los otros adolescentes de la secundaria lo miran con desconfianza. El adolescente roba el dinero de los ahorros de su padre, los cuales guardaba para la impermeabilización urgente de la casa. El adolescente compra el *smartphone* pero se lo roban en el transporte público... El adolescente se angustia más por las futuras burlas de sus compañeros que por el enojo de su padre.

ANDRÉI TARKOVSKI

Nació el 4 de abril de 1932 en Rusia y murió el 29 de diciembre de 1986 en Francia.

¿Qué pasaba por ese entonces? Seis años antes del nacimiento del cineasta ruso, Mijaíl Bulgákov publicó *Morfina*. En 1933, André Malraux escribió la novela *La condición humana*. En 1934, Francisco Gabilondo Soler creó para la radio el entrañable personaje *Cri-cri*, el Grillito Cantor. En 1953, murió José Stalin y, un año después, Akira Kurosawa filmó *Los siete samuráis*.

μ

El gran Andréi Tarkovski fue director de cine. Él realizó los largometrajes *La infancia de Iván* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *El espejo* (1975), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) y el *Sacrificio* (1986), donde el lenguaje cinematográfico llegó a uno de los niveles más altos de sensibilidad e inteligencia dentro de la historia mundial de esta disciplina artística. Tarkovski nunca estuvo de acuerdo con las normas del oficialismo, siempre basado en la autocracia del régimen, y por ello su cine miró hacia la introspección más que al propagandismo del sistema político de su país.

En *La infancia de Iván*, por ejemplo, se aprecia que el personaje, un niño espía del ejército soviético ante los nazis, tiene sueños muy sensibles que dimensionan una gran profundidad humana:

[...] en su primer sueño, Iván observa una mariposa y alza el vuelo para seguirla; pero su alegría concluye abruptamente con la violenta muerte de su madre. En otra secuencia, se divierte en el campamento con juguetes improvisados, y su juego termina a causa de un bombardeo. (Soberón, 1995, p.301)

Quizá uno de los motivos artísticos de este cineasta radicó en comprender el sentido y la función del arte; por ello se cuestionó en *Esculpir el Tiempo*: «¿Por qué existe el arte? ¿Quién lo necesita?» (Tarkovski, 1993, p. 39); preguntas centrales para vislumbrar mejor la naturaleza del arte y, en consecuencia, respondió:

En todo caso, es perfectamente claro que el fin de todo arte —salvo, claro, el destinado al «consumidor» como una mercancía— es explicar, al artista y a los demás, por qué se vive, cuál es el sentido de la existencia. Explicar a la gente la razón de su existencia en este planeta o, si no explicarlo, al menos preguntarlo. (Tarkovski, 1993, p. 39)

Sin caer en honduras filosóficas, Tarkovski encontró en el arte una manera de aprehender el mundo: «El arte, como la ciencia, es un medio para apropiarse del mundo» (Tarkovski, 1993, p.40), y en ello hay creación donde se captura la realidad por medio de una experiencia sensible. Ante esto el ruso expone que:

El arte se dirige a todos con la esperanza de crear una impresión, un choque emocional, y hacerse aceptar, no a través de un razonamiento irrefutable, sino por la energía espiritual que el artista puso en su obra. Esto no requiere de una formación de tipo positivista, pero sí de una cierta formación espiritual. (Tarkovski, 1993, p. 40)

Para lograr lo anterior, Tarkovski señaló la idea creativa de la imagen poética como revelador de la existencia humana:

El arte nos hace aprehender la realidad a través de una experiencia subjetiva. En ciencia el conocimiento del mundo asciende a través de una escalera sin fin, y una etapa sucede a otra, negando a veces la anterior en nombre de una particular verdad objetiva. En arte el conocimiento es siempre una nueva y única visión del universo, un jeroglífico de verdad absoluta. Es recibido como una revelación, como un deseo súbito y quemante por aprehender intuitivamente las leyes del universo: su belleza y su fealdad, su ternura y su crueldad, su infinitud y sus límites. El artista lo expresa a través de la imagen, *sui generis* detector del absoluto. A través de la imagen se mantiene una percepción del infinito: lo infinito dentro de lo finito, lo espiritual dentro de lo material, la inmensidad a través de la forma. (Tarkovski, 1993, p. 40)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «la imagen poética» de Andrey Tarkovski:

- Del poema que se tenga de mayor agrado, seleccionar la metáfora o la imagen poética que sea la más interesante o, simplemente, la de mayor gusto personal. Luego hacer una historia a partir de ella donde se utilicen los elementos poéticos de la metáfora. Ejemplo:

Del soneto «Este que ves, engaño colorido...» de Sor Juana Inés de la Cruz se elige el verso: «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.» Con base en lo anterior se diseña la historia de un asesino serial de las calles de la Ciudad de México que, antes de matar a sus víctimas, dice: «¡Siempre has sido cadáver, el tuyo es polvo, tu vida es sombra y ya eres nada!»

JIMI HENDRIX

Nació el 27 de noviembre de 1942 en Washington y murió el 18 de noviembre de 1970 en Londres.

¿Qué pasaba por ese entonces? En 1941, el zacatecano Manuel M. Ponce compuso para guitarra y orquesta *Concierto del sur* y el francés Olivier Messiaen hizo lo propio para su *Cuarteto para el fin de los tiempos*. En 1938, Albert Hofmann sintetizó y experimentó con el LSD. El 6 de abril de 1943, Antoine de Saint-Exupéry publicó *El principito*.

μ

Jimi Hendrix vivió por y para la guitarra. Para conseguirlo siempre tuvo una actitud mental activa. Así lo demostró en su autobiografía cuando narró el momento en que decidió viajar a Inglaterra para hacer música:

Me dije: «¿Por qué no?», porque así es como vivo. [...] No tenía ataduras en Estados Unidos, y no importa en qué parte del mundo me encuentre mientras esté vivo y escriba. Además, pensé que allí podría tocar más alto, que allí podría hacer algo. No habría obstáculos como en Estados Unidos, ya sabes, obstáculos mentales y cosas así. Me estaba poniendo

nervioso con el panorama de Estados Unidos. El país no se estaba abriendo como se estaba abriendo Inglaterra. (Hendrix, 2013, p. 47)

La opinión popular considera a Jimi Hendrix como un músico desenfrenado, pero realmente era un tipo taciturno, amante de la música (escuchaba sin prejuicios a Bach, Mozart y Mahler, así como *funky* o *blues*), con ganas de hacer diferentes las cosas para que su impresión de artista realmente figurara. Cuando se le preguntó por el tipo de persona que era, respondió: «Soy tranquilo, un poco reservado. La mayor parte del tiempo no hablo mucho. Lo que tengo que decir, lo digo con mi guitarra» (Hendrix, 2013, p. 60). De hecho, él mismo mencionó que la pieza «Purple Haze» —título inspirado por un cuento de ciencia ficción—, no trata de sustancia psicodélica alguna sino de los sentimientos de un hombre cuando se enamora de una mujer: «No tiene nada que ver con las drogas. La clave del significado de la canción está en el verso “esa chica me ha hechizado”». (Hendrix, 2013, p. 47)

Hendrix supo mantener una actitud mental fuerte: Sabía que era indispensable para conseguir sus metas:

Siempre tuve la sensación de que, si yo me encontraba bien mentalmente, algún día me llegaría la oportunidad. Tardé mucho, yendo de acá para allá y tocando muchas teclas que no dieron sus frutos, pero pensé que valía la pena. (Hendrix, 2013, p. 47)

Este artista batalló en su vida para llegar al nivel musical que alcanzó. Su infancia no fue nada fácil pues su madre era

alcohólica —murió cuando él era adolescente— y el padre se caracterizaba por su excesiva severidad. Cuando el señor Hendrix se enteró de que su hijo estaba haciendo música en Inglaterra, lo primero que mencionó fue de dónde había robado el dinero para hacerlo. Por ello, el paso por la juventud de Jimi, mejor ni recordarlo, pues visitó la cárcel en algunas ocasiones.

Antes de conformar su propia agrupación, «The Jimi Hendrix Experience», tocó con muchas bandas donde de plano fue explotado; dormía en los clubes nocturnos donde lo contrataban de guitarrista de acompañamiento y —él lo dice sin pena alguna— en ocasiones no tenía ni qué comer porque prácticamente vivía en la calle, sólo acompañado por su guitarra. Quizá ello le otorgó la fuerza necesaria para no abortar su proyecto musical:

La mayoría de la gente abandona en ese momento, pero es mejor no hacerlo. Sigue adelante, simplemente, sigue adelante. En algún momento uno se frustra tanto que odia la guitarra, pero eso es sólo parte del aprendizaje. Si te empeñas, obtendrás tu recompensa. Si eres muy testarudo, puedes conseguirlo. (Hendrix, 2013, p. 26)

Una de las principales ideas creativas del maestro Jimi Hendrix fue saber profundizar en la música para así vaciar hasta la última gota de creatividad:

No copio lo que he escuchado. Como cuando eres un bebé, que está acostumbrado a disfrutar algo, no a usarlo, sino a disfrutarlo, y le sacas la sustancia hasta que creces, y después no vuelves a pensar en ello. Tienes que profundizar en todo y,

después, sacar tus propias conclusiones. Si profundizas demasiado sin hacer nada, te acabarás deschavetando. (Hendrix, 2013, p. 58)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «profundizar en todo» de Jimi Hendrix:

- Para profundizar en narrativa hay que llegar hasta las últimas consecuencias tanto en la historia planteada como en los personajes trazados, y así extraer hasta la última gota de creatividad. Por ello se necesita explorar todas las variables que la trama pueda admitir, es decir, se requiere conocer todas las posibles formas de desarrollo de la cadenas de acciones, así como todos los principios y finales viables, para colegir la mejor secuencia lógica (relaciones de causa y efecto dramático) y secuencia cronológica (relaciones de antes y después); así como todas las posibilidades que los personajes puedan aceptar en sus motivos internos, su manera de pensar, hablar y actuar; la forma en cómo se relacionan con la historia, con los otros personajes y con ellos mismos.

DAVID MAMET

Nació el 30 de noviembre de 1947 en Chicago, Estados Unidos.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el año de nacimiento de David Mamet, el novelista norteamericano Malcolm Lowry publicó la bella novela *Bajo el volcán* y un año después el italiano Vittorio De Sica realizó el filme neorrealista *Ladrones de bicicletas*.

μ

El dramaturgo David Mamet señala con sobrada atención un principio de orden central para la elaboración de historias de ficción: «La estructura dramática es también el ejercicio de una necesidad o disposición que surge naturalmente de estructurar el mundo como tesis/antítesis/síntesis» (Mamet, 2008, p. 93). Si se revisa la producción teatral de este autor desde su primera obra llamada *Camel* (1969) o *American Buffalo* (1977), por ejemplo, se encontrará que este movimiento dialéctico está más que presente como motor dramático.

Con este principio se da el flujo de la historia; historia que se estanca, historia que se encharca. Para lograrlo, David Mamet fija la atención en la intriga como soga de fuerza, esto es, ¿qué va a pasar después de que el personaje haga

o no tal cosa para conseguir su meta planteada dentro de la historia? La acción del personaje permite el movimiento dramático pues trata de resolver el conflicto y, en ello, se pone en marcha para lograr tal fin. Por lo tanto, en su paso, el personaje, va concretando actos que tendrán repercusiones en la historia y en él mismo. Por ello, David Mamet dice sobre la historia: «Es la progresión esencial de incidentes que acontecen al héroe en la persecución de su sola meta» (Mamet, 1997, p. 93).

A razón de todo esto, David Mamet concibe la idea creativa del *qué sigue*: «He aquí por qué las imágenes han de ser inintencionadas: dos hombres caminan por una calle. Uno de estos hombres le dice al otro... Ahora, lector, estás escuchando, atiendes porque quieres saber *qué sigue*» (Mamet, 1997, p. 32). En la mente del espectador surgen preguntas que tratan de responder los motivos del personaje para comportarse de tal manera o qué va a pasar enseguida de tal acción... Por ello, el escritor de historias debe tener bien calibradas las cuestiones: «¿Qué quiere el héroe? ¿Qué le impide alcanzarlo? ¿Qué pasa si no lo consigue?» (Mamet, 1997, p.84)

David Mamet respeta mucho al lector del texto dramático, pues si la historia no dice nada al autor seguramente no lo hará con el lector. Por ello, lo coloca en el mismo nivel que el personaje:

Hagan que el público se pregunte qué está pasando *colocándolo en la misma posición que el protagonista*. Si el protagonista quiere algo, el público también querrá algo. En tanto el protagonista esté claramente en acción intentando conseguir ese algo, el público se preguntará si lo ha de conseguir o no. En el mo-

mento en que el protagonista, o el *amateur* de la cinta, deje de tratar de *conseguir* algo y empiece a tratar de *convencer* a alguien de algo, el público empezará a roncar. (Mamet, 1997, p. 39)

Si cuando se escribe una historia de ficción no se olvidara el pasado norte, entonces la intriga, la incertidumbre, la curiosidad del lector, se encenderían para no perder atención del hilo dramático por una razón muy simple:

[...] si sí se cuenta [una historia], la mente humana trabajará en concordancia percibiendo el impulso y la dirección, tanto consciente como, más importante, subcientemente. El público va a dejarse ir con la historia, y no hará falta inducirlo a ello con extravagancias visuales... *Ellos quieren saber qué va a pasar a continuación*. ¿Van a matar al tipo? ¿Lo va a besar la muchacha? ¿Encontrarán el dinero enterrado en la vieja mina? (Mamet, 1997, p. 88)

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa «*qué sigue*» de David Mamet:

- Diseñar un personaje de ficción con un problema por resolver y preguntarse: ¿Qué quiere mi personaje? ¿Qué le impide lograr su meta? ¿Qué pasa si no puede conseguir su objetivo? Después de esto, diseñar la estructura básica de la historia con la trayectoria del personaje y escribir el relato con ayuda de todo lo anterior.

EUSEBIO RUVALCABA

Nació el 4 de septiembre de 1951 en Guadalajara, Jalisco, y falleció el 7 de febrero de 2017 en la Ciudad de México.

¿Qué pasaba por ese entonces? En su mismo año de nacimiento, Albert Camus publicó *El hombre rebelde* y un año después, 1952, Samuel Beckett presentó *Esperando a Godot*.

μ

El solo nombre de Eusebio Ruvalcaba infunde respeto y cariño para quien conoce la historia contemporánea de la literatura mexicana; pues fue un escritor que en verdad dejó la vida en su literatura; la cual consta de novelas, cuentos, poemas, teatro, ensayos, aforismos... El maestro Ruvalcaba partía de un postulado esencial para verdaderamente ser escritor: El sufrimiento de la vida propia como combustible literario:

El escritor se da cuenta de que es escritor cuando el mundo lo ha puesto contra la pared. Cuando se siente apabullado como una cucaracha a punto de ser aplastada. Yo comparo al escritor con el niño castigado en un rincón, por incumplimiento, mala conducta o lo que sea; ese niño, que en ese momento es escarnio de sus compañeros de clase y de la misma maestra,

y que está solo contra el mundo, se parece mucho al escritor. De ahí que las mejores páginas de un autor —léase poeta, narrador, ensayista, como se guste— sean las escritas con el resto de la humanidad oprimiéndole el corazón. Entre más se acerquen aquellas líneas a las del suicida, las del hombre que sabe que esas palabras son su última comunicación con el mundo, mejor. Mucho mejor. También por eso las mejores páginas son las que nos transmiten la experiencia de la vida, el sufrimiento, el inmenso dolor que significa estar vivo. (Ruvalcaba, 2007, p. 15)

Quizá por el planteamiento de Ruvalcaba se entiende que la escritura implica una actitud ante la vida: ver y entender el mundo por medio de lo que se escribe. ¿Pero qué se escribe? ¿Cuál es la intención del mensaje? ¿Hacer reflexionar a quien lo lea? ¿Hacerlo reír, llorar, reflexionar...? Nada se torna importante porque lo único tangible es la intención de aquel que ha decidido afrontar la vida por medio de las palabras, por medio de lo escrito, por medio de las ideas y las historias que hablen sobre la eterna contradicción de la vida. Quizá ésa sea la actitud más sensata del escritor: La de entender y dar sentido a las cosas por medio de la escritura. Se escribe no para complacer a nadie; se escribe no para galantear o hacerse el inteligente; se escribe no para conseguir plata y fama mundial; se escribe no para enamorar ni para seducir; se escribe no para domesticar una idea y hacerla inofensiva... ¿Entonces para qué se escribe? Se escribe para hacer exactamente lo contrario a complacer, galantear, conseguir favores, enamorar, domesticar... Se escribe porque ya no queda de otra para no asfixiarse ante el dolor y la alegría de la vida misma. Se escribe no por necio sino para encontrar un descanso en la mente y paz en el corazón. Se

escribe para no odiarse a uno mismo y mejor aprender a comprenderse. Se escribe porque sólo con las palabras se halla el espejo donde el reflejo de uno mismo jamás será distorsionado por la vanidad o la ignorancia. Se escribe para enfrentar el mundo y que éste no acabe con uno. Se escribe para no morir de ira por jamás alcanzar las medianas metas de triunfo social —que en el fondo son viles trampas y espejismos del consumismo más vulgar—. Se escribe para no sentirse tan solo ni tan angustiado por saber que nada ni nadie vendrán al rescate. Se escribe para no quedar loco o imbécil, o al menos para maquillarlo. Simplemente se escribe porque en esa acción se guarda la ansiedad insatisfecha, el odio hacia uno mismo por ser tan cobarde, la mediocridad que se ha sabido ocultar como humildad soberbia... Se escribe porque ya no hay nada por hacer mientras llega el momento de morir.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa de «el sufrimiento de la vida propia como combustible literario» de Eusebio Ruvalcaba:

- Elegir un momento triste o doloroso de la vida personal y narrarlo en tercera persona, sin miedo ni consideraciones paternas o maniqueas, ni mucho menos justificaciones morales, para desentrañar la condición humana en contradicción y así poderla ver desde la perspectiva de narrador.

DAVID EAGLEMAN

Nació el 25 de abril de 1971 en Albuquerque, Nuevo México, Estados Unidos.

¿Qué pasaba por ese entonces? En el año de nacimiento de este neurocientífico, Michael Hart generó el «Proyecto Gutenberg» que consiste en la creación de una biblioteca de libros electrónicos y en 1974 se descubrieron en Etiopía los fragmentos óseos de la homínida Lucy (*Australopithecus afarensis*).

μ

El científico Joseph Priestley señaló: «Las capacidades de sensación o percepción y pensamiento [son propiedades de] un cierto sistema organizado de la materia. [Las propiedades] denominadas «mentales» [son el resultado de] la estructura orgánica [del cerebro y del] sistema nervioso humano en general» (Chomsky, 2002, p. 165). Esta afirmación, expresada hace más de doscientos años, se puede aplicar con puntualidad como descripción general de la neurociencia que ha sido un área de conocimiento necesaria e innovadora para ampliar la comprensión del ser humano. En esto, David Eagleman subraya con total precisión que:

La ciencia del cerebro es importante. La extraña materia computacional que hay dentro de nuestro cráneo es la maquinaria perceptiva mediante la que nos movemos por el mundo, la materia de la que surgen las decisiones, el material a partir del cual se forja la imaginación. Nuestros sueños y nuestra vida brotan de sus miles de millones de dinámicas células. Comprender mejor el cerebro supone arrojar luz sobre aquello que consideramos real en nuestras relaciones personales y sobre lo que consideramos necesario en nuestra política social: cómo luchamos, cómo amamos, qué aceptamos como cierto, cómo deberíamos educar, cómo podemos elaborar una mejor política social, y cómo diseñar nuestros cuerpos para los siglos venideros. En los circuitos microscópicamente pequeños del cerebro se graba la historia y el futuro de nuestra especie. (Eagleman, 2017, p. 7)

Gracias a la «ciencia del cerebro» hoy es viable interpretar la formación del pensamiento y de los sentimientos, así como descifrar las pautas de los mecanismos cerebrales o interconexiones neuronales. Con esto, la conciencia humana ha podido ser estudiada mejor para, entre otras muchas cosas más, saber cómo funciona. La neurociencia trata de explicar, por ejemplo, de qué están constituidos realmente los sueños o si los recuerdos en verdad reflejan lo que pasó o son fábulas que el cerebro se inventa. Por lo anterior, es revelador mostrar cómo el cerebro crea procesos psíquicos para generar una actividad mental, traducida en un principio de identidad humana. El desarrollo del cerebro, las conexiones neuronales, las adaptaciones al entorno, los estímulos emocionales y cognitivos, entre varios más, son tareas de investigación de la neurociencia. Pero un tema importante es cómo percibimos la realidad y, en consecuencia, cómo la recordamos. ¿Cómo

se desempeña el hipocampo dentro del cerebro para que éste pueda recordar?

Ante esto, Eagleman plantea que el cerebro es biológicamente cambiante, pero un punto de referencia se halla en la memoria pues es una forma de percepción de la conciencia. La memoria, como red de neuronas que el hipocampo asocia, se reduce a ser «un frágil estado cerebral de un momento pasado que hay que resucitar para que usted recuerde» (Eagleman, 2017, p. 33). Dentro de este marco, David Eagleman formula la idea creativa de que el presente puede influir en el pasado por medio de la memoria y la implantación de recuerdos falsos:

la percepción que hay ahora en su red cambia el recuerdo que corresponde a ese momento. No puede evitarlo, pero su presente influye en su pasado. De manera que el mismo suceso se puede percibir de manera distinta en diferentes épocas de su vida. (Eagleman, 2017, p. 35)

Por ello, el pasado es una reconstrucción imperfecta de lo acontecido que el cerebro hace.

► Estrategia narrativa a partir de la idea creativa: «el presente influye en el pasado por medio de recuerdos falsos» de David Eagleman:

- Diseñar un personaje que recuerde algún acontecimiento importante de su vida pero que, ante otros personajes, cambie las versiones de dicho acontecimiento. Ejemplo:

Acontecimiento: cuando Román era un niño de siete años se perdió en la calle y el barrendero, al verlo llorar, lo llevó a su casa donde su madre lo recibió con un abrazo. Veinte años después, Román está con Camila, la muchacha que quiere conquistar, y le cuenta que cuando era niño se perdió en la calle pero que, al ver que el viejo barrendero se acercaba a él de manera sospechosa, al acto se libró para recordar cómo llegar a casa y salvarse de las intenciones del viejo. Por ello, en tono seductor, Román afirma ante Camila que es importante siempre saber recordar para poder sobrevivir en este mundo.

CONCLUSIÓN

Las ideas creativas son semillas productoras, en este caso, de frutos llamados estrategias narrativas. Semejante a la germinación biológica de cualquier semilla de la naturaleza, las ideas creativas conciben un proceso de crecimiento de recursos narrativos para fomentar la escritura de relatos propios que serán el cultivo esperado. Así como las semillas necesitan agua, tierra fértil, oxígeno y sol para poder crecer, también las ideas creativas requieren de factores que permitan su desarrollo; los cuales se pueden resumir en observación, análisis, asociación, experimentación y, sobre todo, curiosidad y descanso (la primera porque es la chispa del anhelo de responder aquello que no se conoce o se quiere mejorar y el segundo porque la mente relajada funciona mejor que la mente estresada).

Si las ideas creativas son semillas y las estrategias narrativas, los frutos, entonces la cosecha es la producción de herramientas para escribir historias donde la invención de quien se atreva a narrar salga a la luz. Por ello, en este recorrido se planteó un arco donde lo teórico apunta hacia lo práctico para obtener nuevas alternativas de solución al gran problema de la hoja en blanco, es decir, del no saber cómo ni por dónde iniciar o diseñar una historia de ficción. Pero

lo anterior sólo se vence con trabajo y oficio de escritor; Juan Rulfo lo describe muy bien en *El desafío de la creación*:

[...] ahora, yo le tengo temor a la hoja en blanco, y sobre todo al lápiz, porque yo escribo a mano; pero quiero decir, más o menos, cuáles son mis procedimientos en una forma muy personal. Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo. De pronto, aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras él. En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, por caminos que uno desconoce pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealidad, si se quiere. Al mismo tiempo, se logra crear lo que se puede decir, lo que, al final, parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido. Entonces, creo yo que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar que si uno entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje. (Rulfo, 1980)

Las palabras del gran autor de *Pedro Páramo* son claras porque señalan el oficio del escritor basado en el trabajo constante y no sólo en la iluminación repentina. El jalisciense tiene claro que la imaginación equivale a invención y en esta última radica el principio de creación literaria. La idea creativa que Rulfo instrumentaliza como estrategia narrativa

es la construcción de personaje a partir de elaborar su ambiente, su habla y cómo se va a mover dentro de la historia. Con el ejemplo de Rulfo se muestra la importancia del oficio del escritor pues es central en la elaboración de relatos. En consecuencia, las estrategias narrativas son herramientas de trabajo que fortalecen el oficio de crear historias con una perspectiva amplia de invención propia.

Las ideas creativas, instrumentalizadas como estrategias narrativas, son herramientas de trabajo de cualquier escritor. Así como hay herramientas concretas para el carpintero o para el cirujano, el escritor también tiene las suyas. Las diferencias entre las herramientas del carpintero y las del cirujano, con respecto a las del escritor, además de tener fines específicos —el cirujano jamás utilizará el serrucho para hacer una incisión en el cuerpo humano y el carpintero no empleará el bisturí para cortar la madera—, radica en su materialidad, o dicho en otras palabras: Son herramientas concretas, tangibles, que se pueden adquirir en tlapalerías o tiendas especializadas de accesorios para operaciones en quirófano. En cambio, las herramientas de trabajo del escritor no se pueden comprar en ninguna parte porque no son materiales sino abstractas, individuales, no producidas en serie. Cada escritor inventa sus propias herramientas de trabajo según surjan las necesidades o los retos en la composición ficcional.

Ante la necesidad de fabricar sus propias herramientas de trabajo, el escritor aprende a contar historias: Lo consigue entendiendo cómo lo hace él mismo y cómo lo han hecho otros. El origen de todo esto se encuentra en la pasión por relatar historias —en las que personajes circulan de un lado a otro para enfrentar o evitar su destino marcado en la trama—, pues expresan la naturaleza humana por contar algo

del mundo, de alguien que vive en el mundo o de sí mismo en este mundo. Ello quizá parecería imposible para cualquiera o, al menos, sólo se podría otorgar para los «tocados por el talento divino». Pero gracias a las ideas creativas convertidas en estrategias narrativas y, en consecuencia, herramientas de trabajo, se obtienen técnicas de composición.

La manera de utilizar las estrategias narrativas se llama técnica de composición. No es suficiente tener herramientas si no se sabe aplicarlas. ¿Acaso no será desperdicio contar con la mejor computadora del mundo, con millones de millones de *bytes* de memoria y velocidad, de programas e inmediatez en la conectividad por *Internet*, sólo para navegar por contenidos como *TikTok*? De la misma forma será total derroche disponer de estrategias narrativas —suma del genio de mujeres y hombres que han aportado su talento para la mejor fundamentación del mundo—, si no se les utiliza del modo que ofrezcan alternativas de solución al proceso de composición literaria.

Una de las metas principales de este libro es ayudar a quien lea estas páginas para que obtenga un mayor potencial de composición literaria y dé voz a aquello que quiere decir por medio de una historia para significar la vida y significarse a sí mismo en *su* vida. Las palabras de Ivo Andrić, al recibir el Premio Nobel en 1961, han sido faro de orientación de todo este texto:

Se podría decir que, siguiendo el ejemplo de la legendaria y elocuente Sherezada, el propósito de un relato es conjurar al verdugo, suspender el juicio ineluctable del destino que nos acecha, prolongar la ilusión de la vida y el tiempo. ¿O acaso debería el narrador, por medio de su arte, ayudar a que los

hombres nos conozcamos y reconozcamos? Quizá su vocación consista en hablar en nombre de aquellos que no tuvieron la habilidad para hacerlo, o que, aplastados por la vida, no hallaron la fuerza para expresarse. ¿O será, más bien, que el narrador sólo se cuenta su propia historia a sí mismo, como el niño que canta en la oscuridad para disipar su miedo? O, finalmente, ¿será que el propósito de los relatos es iluminar las sendas oscuras hacia las que la vida nos arroja, así como decirnos algo más sobre esta vida, que tendemos a vivir de forma ciega e inconsciente, algo más de lo que somos capaces de entender o comprender desde nuestra flaqueza? Y es por eso que las palabras de un buen narrador pueden arrojar luz sobre nuestros actos y nuestras faltas, sobre lo que deberíamos hacer y sobre lo que nunca debimos haber hecho. Por tanto, cabe preguntarse si la verdadera historia de la humanidad no debiera buscarse en estos relatos, orales o escritos—poco importa si tratan sobre el pasado o el presente—, o si no, al menos, debiera buscarse allí el difuso sentido de dicha historia. (Andrić, 2008, p. 115)

Así que tú, quienquiera que seas, nunca flaquees al escribir relatos ni permitas a la zozobra apoderarse de tu mente y tu corazón. Ponle distancia a quienes quieran llenarte de prejuicios absurdos e impedir mirar más allá de las cosas para hacer de lado lo superficial y comprender que el cimiento sobre el cual se sostiene el ser humano en algunas ocasiones no funciona muy bien. Sigue adelante como quienes en estas páginas hemos recordado por su nobleza de pensamiento y, así como ellas y ellos, inventa tus propias ideas creativas, instrumentalízalas con gusto en estrategias narrativas y utilízalas con plena libertad para cumplir con tu deber al narrar: Dar cuenta de la vida desde tu propia vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, J. (2018). *Historia del cerebro*. Guadalmazán.
- ANDRIC, I. (2008). *Café Titanic (y otras historias)*. Acantilado.
- ARISTÓTELES (1945). *Arte poética*. Losada.
- ARTAUD, A. y Valery, P.(1999). *La libertad del espíritu*. Leviatán.
- ARTAUD, A. (2009). *El Teatro y su Doble*. Grupo Editorial Tomo.
- ARTAUD, A. (2006). *Mensajes revolucionarios*. Letras Vivas.
- AUMONT, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Paidós.
- BAJTÍN, M. (2003). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI editores.
- BAJTÍN, M. (2011). *Las fronteras del discurso*. Las Cuarenta.
- BAJTÍN, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE.
- BENTLEY, E. (1998). *La vida del drama*. Paidós.
- BLANCHOT, M. (2021). *De la angustia al lenguaje*. Trotta.
- BLOOM, H. (2008). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Norma.
- BORGES, J. (2001). *Arte poética*. Crítica.
- BOZAL, V. (2009). *Pinturas negras de Goya*. La balsa de la Medusa.
- BRADBURY, R. (1995). *Žen en el arte de escribir*. Minotauro.
- BUBNOVA, T. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta Poética*. 27, (1). UNAM.
- BUSTER, B. (2020). *Cómo contar tu historia para que el mundo quiera escucharla*. Koan.
- CALVINO, I. (2010) *Seis propuestas para el próximo milenio*. (9ª edición). Siruela.

- CERVANTES, M. (1985) *Don Quijote de la Mancha*. Cátedra.
- CARRIÈRE, J. (1997). *La película que no se ve*. Paidós.
- CARRIÈRE, J. (2008). *El segundo círculo de los mentirosos. Cuentos filosóficos del mundo entero*. Lumen.
- CEBALLOS, E. (2013) *Cómo escribir teatro. Historia y reglas de dramaturgia*. Escenología.
- CHESTERTON, G. (2011). *Cómo escribir relatos policíacos*. Acantilado.
- CHOMSKY, N. (2002). La mente y el resto de la naturaleza. En Chomsky, N., Catalá, N. et al. *El lenguaje y la mente humana*. Ariel.
- CIORAN, É. (1994). *Silogismos de la amargura*. Tusquets.
- DE BONO, E. (2004). *El pensamiento creativo*. Paidós.
- DE LA COLINA, J. y Pérez Turrent, T. (1986). *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. Joaquín Mortiz.
- COPLAND, A. (2019). *Cómo escuchar la música*. (Decimosexta reimpresión). FCE.
- CORTÁZAR, J. (2008). *Algunos aspectos del cuento*. Alfaguara.
- DÍAZ, J. (2007). Características generales del conocimiento: un decálogo gnoseológico. En R. Ojeda y R. Mercadillo (Coords.). *De las neuronas a la cultura. Ensayos multidisciplinarios sobre cognición*. INAH.
- DUFOURQ, N. (2016). *Breve historia de la música* (2ª ed.). FCE.
- EAGLEMAN, D. (2017). *El cerebro. Nuestra historia*. Anagrama.
- ECO, U. (1999). *Lector in fabula*. Lumen.
- ECO, U. y Carrière, J. (2010). *Nadie acabará con los libros*. Lumen.
- ECO, U. (2010b). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen.
- ECO, U. (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Lumen.
- EISENSTEIN, S. (1974). *El sentido del cine*. Siglo XXI editores.
- EISENSTEIN, S. (1999). *La forma del cine*. (5ª ed.). Siglo XXI editores.
- EISENSTEIN, S. (2009). *El oficio de escritor* (11ª reimpresión). Era.

- EVENSON, J. (2013). *Shakespeare for screenwriters: timeless writing tips from the master of drama*. MWP.
- GALILEI, G. (1994). *La gaceta sideral*. Alianza Editorial.
- GARRIDO, A. (2012). *Narración y Ficción. Literatura e invención del mundo*. Iberoamericana–Vervuert.
- GONZÁLEZ Calero, P. (2012). *Filosofía para Bufones*. Ariel.
- GORDON, J. (2017). *El inconcebible universo. Sueños de unidad*. Sexto Piso.
- GOSLING, E. (2019). *Las grandes mentes no piensan igual*. Blume.
- HAGEN, R. (2003). *Goya*. Taschen.
- HAZLITT, W. (2012). *El arte de caminar*. UNAM.
- HEMINGWAY, E. (2008). El principio del iceberg. En Zavala, L. *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad* (2ª reimpresión). UNAM.
- HENDRIX, J. (2013). *Empezar de cero*. Sexto Piso.
- HIERRO–PESCADOR, J. (2005). *Filosofía de la mente y de la Ciencia cognitiva*. Akal.
- HIGHSMITH, P. (1986). *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*. Anagrama.
- JUANES, J. (2006). *Goya y la modernidad como catástrofe*. Ítaca.
- LAGARDE, M. (2007). Y la cognición también es evolutiva. En R., Ojeda y R., Mercadillo (Coords.) *De las neuronas a la cultura. Ensayos multidisciplinares sobre cognición*. INAH.
- LAVENTMAN, J. (2016). *Músicos y sus padecimientos*. Porrúa.
- LE BRETON, D. (2011). *Caminar: un elogio*. La Cifra Editorial.
- LEÑERO, V. (2009). *Parábolas. El arte narrativo de Jesús de Nazaret*. Joaquín Mortiz.
- MAMET, D. (1997). *Dirigir cine*. Ediciones El Milagro.
- MAMET, D. (2008). *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y función del drama* (2ª ed.). Alba Editorial.
- MARTÍNEZ Palomo, A. (2020). *Bach y Haendel*. El Colegio Nacional.

- MARTÍNEZ, Palomo A. (2020) *Beethoven y Paganini*. El Colegio Nacional.
- MARTÍNEZ, Palomo A. (2020). *Haydn y Mozart*. El Colegio Nacional.
- MERGIER, A. y Rodríguez, R. (noviembre, 2020). Entre la rebeldía y la revolución. *Proceso*.
- NEGROPONTE, N. (1995). *El mundo digital*. Ediciones B.
- NOEL, M. (1998). *Filosofía de la imaginación*. Siglo XXI editores.
- PADILLA, I. (2016). *Cervantes & compañía*. TusQuets.
- PAROUTY, M. (2015). *Mozart. Amado de Dios*. Blume.
- PAZ, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Seix Barral.
- PAZ, O. (2012). *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y de la rebeldía*. FCE.
- PICCOLO, F. (2008). *Escribir es un tic. Lo métodos y las manías de los escritores*. Ariel.
- RACIONERO, L. (2010). *Filosofías del underground* (2ª ed.). Anagrama.
- RACIONERO, L. (2007). *Leonardo da Vinci*. Folio.
- RAINE, K. (2013). *Ocho ensayos sobre William Blake*. Atalanta.
- RODARI, G. (2009). *Gramática de la fantasía*. Planeta.
- RODRÍGUEZ, M. (2007). *Manual de creatividad: los procesos psíquicos y el desarrollo* (3ª ed.). Trillas.
- RUVALCABA, E. (2007). *Al servicio de la música*. Lectorum.
- RUVALCABA, E. (2017). *Bach y Schubert o de lo universal a lo vienés*. Ediciones Monte Carmelo.
- RUVALCABA, E. (2015). *Embajadores de la música. Correspondencia apócrifa entre compositores*. Secretaría de Cultura del Gobierno de SLP.
- RUVALCABA, E. (2015b). *Pensemos en Beethoven*. Conaculta–Ediciones Monte Carmelo.
- SAVATER, F. (2008). *La aventura de pensar*. Random House Mondadori.

- SCHOPENHAUER, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación* (2ª ed.). Trotta.
- SCHOPENHAUER, A. (2009a). *El arte de tener siempre la razón y otros ensayos*. Santillana.
- SHELLEY, P. (1978). *Defensa de la poesía*. El Gráfico Impresiones.
- SOBERÓN, E. (1995). *Un siglo de cine*. Conaculta.
- STEINER, G. (2012). *La muerte de la tragedia*. FCE–Siruela.
- TARKOVSKI, A. (1993). *Esculpir el tiempo*. CUEC–UNAM.
- TRAPIELLO, A. (2007). Prólogo. *Los cuentos del Quijote*. FCE–Siruela.
- VILAR, G. (2010). ¿Qué clase de experiencia es una experiencia ‘puramente musical’? En M. Alcaraz y F. Pérez (Eds.). *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Machado.
- WOLFF, C. (2008). *Johan Sebastian Bach. El músico sabio*. Ediciones Robinbook.
- ZAID, G. (2016). *Cronología del progreso*. Editorial Debate.

Fuentes electrónicas

- ARANDA, J. (2021) Eco, el lector de significados donde sólo veíamos cosas. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2021/03/03/opinion/a04a1cul>
- CERVANTES, M. *La Galatea*. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=KA3XCgAAQBAJ&pg=PT186&dq=Amor+y+deseo+son+dos+cosas+diferentes;+que+no+todo+lo+que+se+ama+se+desea,+ni+todo+lo+que+se+desea+se+ama&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjN-95H9yvDeAhXRzYUKHd5dBS8Q6AEILTAB#v=onepage&q=Amor%20y%20deseo%20son%20dos%20cosas%20diferentes%3B%20que%20no%20todo%20lo%20que%20se%20ama%20se%20desea%2C%20ni%20todo%20lo%20que%20se%20desea%20se%20ama&f=false>

MONTEMAYOR, C. (1997). Artaud entre los Tarahumaras. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/1997/05/25/sem-carlos.html>

RULFO, J.(1980). El desafío de la creación. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/a90db8c7-7ed6-4b8b-84ea-8dbc4b088fc5?filename=el-desafio-de-la-creacion>

ÍNDICE

Presentación	5
Parte I	
Aristóteles	25
Cristo	29
Leonardo da Vinci	35
Galileo Galilei	39
William Shakespeare	43
Miguel de Cervantes Saavedra	47
René Descartes	53
Sor Juana Inés de la Cruz	57
Johan Sebastian Bach	61
Francisco de Goya y Lucientes	65
Wolfgang Amadeus Mozart	69
William Blake	75
Ludwig van Beethoven	79
Arthur Schopenhauer	83
Percy Bysshe Shelley	87

Charles Dickens	91
Albert Einstein	95
Agatha Christie	99
Mijaíl Bajtín	103
Antonin Artaud	107
Sergei Eisenstein	111
Ernest Hemingway	115
Luis Buñuel	119
Aaron Copland	123
Parte II	
Gianni Rodari	127
Ray Bradbury	131
Patricia Highsmith	135
Italo Calvino	139
Truman Capote	143
Jean-Claude Carrière	147
Umberto Eco	151
Andréi Tarkovski	155
Jimi Hendrix	159
David Mamet	163
Eusebio Ruvalcaba	167
David Eagleman	171
Conclusión	175
Bibliografía	181

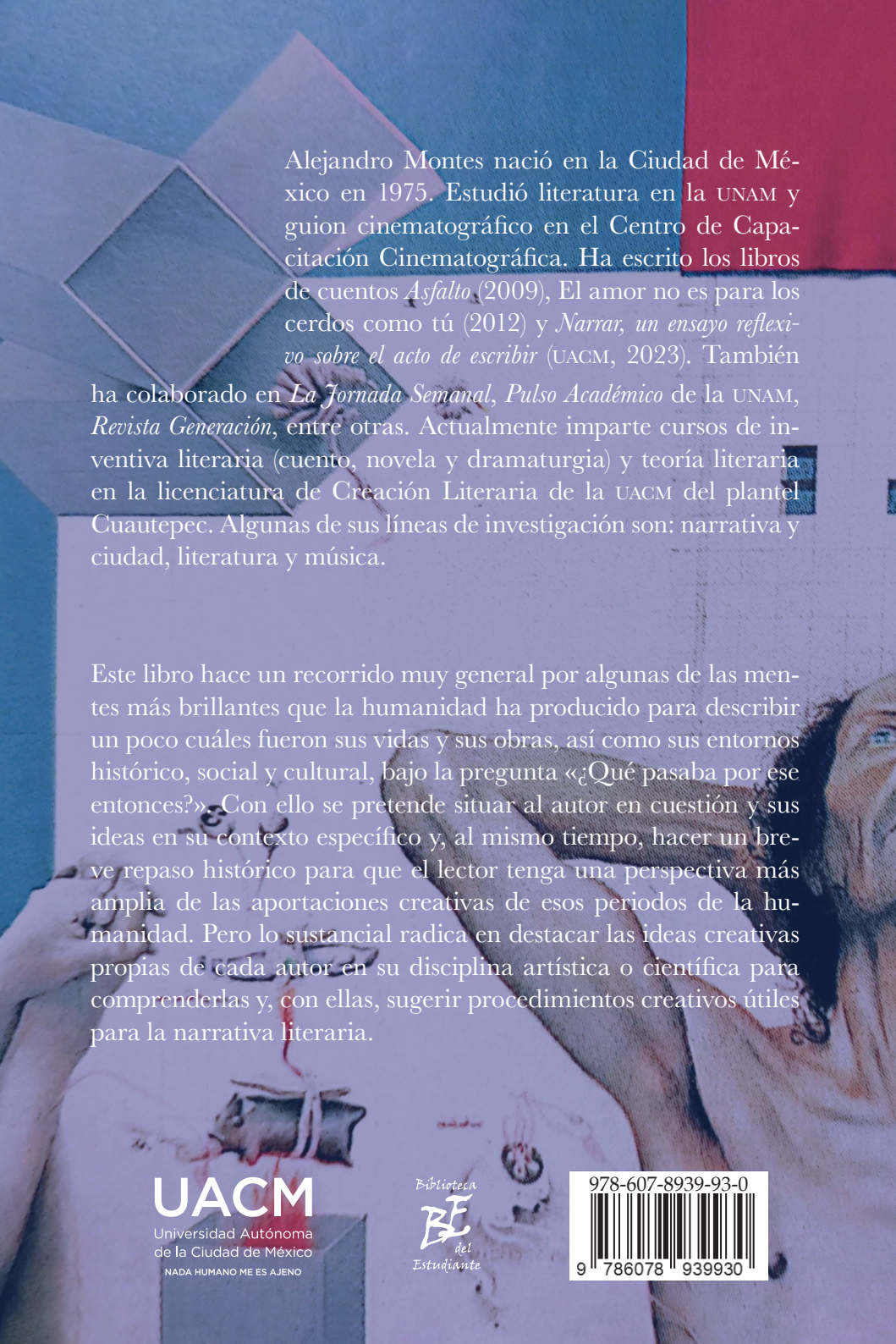
*Ideas creativas de grandes autores, escritores y científicos
orientadas a la narrativa literaria,*

se terminó de imprimir en julio de 2024,
en los talleres de la Universidad Autónoma de la
Ciudad de México, San Lorenzo, 290, col. Del Valle,
Alcaldía Benito Juárez, c.p. 03100, Ciudad de México.

El tiraje fue de 500 ejemplares.

Corrección de estilo y cuidado de edición: Nancy Sanciprián

Diseño editorial: Sergio Javier Cortés Becerril



Alejandro Montes nació en la Ciudad de México en 1975. Estudió literatura en la UNAM y guion cinematográfico en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Ha escrito los libros de cuentos *Asfalto* (2009), *El amor no es para los cerdos como tú* (2012) y *Narrar, un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir* (UACM, 2023). También ha colaborado en *La Jornada Semanal*, *Pulso Académico* de la UNAM, *Revista Generación*, entre otras. Actualmente imparte cursos de inventiva literaria (cuento, novela y dramaturgia) y teoría literaria en la licenciatura de Creación Literaria de la UACM del plantel Cuauhtepac. Algunas de sus líneas de investigación son: narrativa y ciudad, literatura y música.

Este libro hace un recorrido muy general por algunas de las mentes más brillantes que la humanidad ha producido para describir un poco cuáles fueron sus vidas y sus obras, así como sus entornos histórico, social y cultural, bajo la pregunta «¿Qué pasaba por ese entonces?» Con ello se pretende situar al autor en cuestión y sus ideas en su contexto específico y, al mismo tiempo, hacer un breve repaso histórico para que el lector tenga una perspectiva más amplia de las aportaciones creativas de esos periodos de la humanidad. Pero lo sustancial radica en destacar las ideas creativas propias de cada autor en su disciplina artística o científica para comprenderlas y, con ellas, sugerir procedimientos creativos útiles para la narrativa literaria.

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

Biblioteca

BE

del
Estudiante

978-607-8939-93-0



9 786078 939930