

# ESCRITO EN EL CUERPO. LA ESCRITURA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA.\*

WRITTEN ON THE BODY. WRITING IN ARTISTIC CREATION

Paola Acosta\*\*

\*\* Profesional en Estudios Literarios, PUJ. Magíster en Política Social, PUJ. Especialización en Resolución de Conflictos (en curso), PUJ. Consultora externa de International Finance Corporation –IFC– World Bank Group. Directora del Departamento Académico de Artes de la Escena del Politécnico Grancolombiano. Investigadora, docente y coordinadora en las áreas Humanística e Investigación en el programa de Producción Escenográfica y Visual de Lasalle College International.

## RESUMEN

Este artículo trata sobre la relación que existe entre la creación artística y la escritura. Parte del análisis, a partir de algunos diálogos de Platón, de la creación como *poiesis* y de sus diferencias con el hacer técnico.

Analiza también los conceptos de inspiración, creatividad e imaginación, elementos que juegan un papel primordial en la formación y desarrollo de las capacidades de creación artística.

Estructura, finalmente, la relación de la escritura en la formación artística en tres fases diferentes: ideación, formulación y realización.

## PALABRAS CLAVE

Creatividad, *poiesis*, escritura, creación artística, imaginación, inspiración, proyecto artístico.

## ABSTRACT

This article addresses the relationship existing between artistic creations and writing. The analysis starts from some Plato Dialogues dealing with creation as *poiesis* and its difference with technical doing.

This paper also analyses the concepts of inspiration, creativity and imagination, elements that play an important role in the formation and development of the capacities of artistic creation.

Finally, the paper structures the relationship of writing in artistic education in three different phases: conception, formulation and production.

## KEY WORDS

Creativity, *poiesis*, writing, artistic creation, imagination, inspiration, artistic project.

---

\* Recibido: 5 de Junio de 2013, aprobado: 13 de Septiembre de 2013

En mi experiencia como docente y como directora de los trabajos de grado de los estudiantes en artes escénicas y en escenotecnia, ha sido el pan de cada día enfrentarme a procesos de creación, algunos de los cuales parten de ideas difusas y que tienen materialidad onírica, es decir, que aunque parece haber una idea, o muchas ideas, es como un sueño que es difícil precisar. En estos procesos, he descubierto la utilidad del lenguaje, tanto oral como escrito –iba a decir que principalmente escrito, sin embargo, muchas veces es en el diálogo y en las conversaciones que sostengo con los estudiantes cuando se empieza a concretar una idea, cuando la obra empieza a tener un rumbo definido–. Gracias a esta experiencia, me he interesado por analizar cómo y de qué manera se desarrollan y originan los procesos artísticos, y por investigar el papel que juega el lenguaje en tal proceso.

Thomas Alva Edison es recordado por su asombrosa capacidad de inventar, por el fonógrafo, por el perfeccionamiento de la bombilla eléctrica, por el quinetoscopio, entre otros mil inventos. También es citado con frecuencia por su célebre frase sobre que el genio es 1% de inspiración y 99% de transpiración.

Por genio se entiende aquí la capacidad creadora, que a diferencia de lo que se cree comúnmente, es algo que nos pertenece a todos. La etimología de genio es la palabra latina *genius*, que se refería al espíritu guía o deidad tutelar de una persona, familia o lugar. Se lo asoció también al verbo latino *gigno*, *genui*, *genitus* que significa “dar a luz, crear o producir”. Al vincularse esta palabra con personas que por sus talentos

parecían tener un genio especialmente poderoso, pasó a relacionarse con la inspiración.

Así pues, genialidad e inspiración son conceptos estrechamente conectados. Decir que todos somos genios, quiere decir que todos tenemos la capacidad de crear. Obviamente si nunca utilizamos esa capacidad, pues no podemos llamarnos genios en propiedad, y esa fuerza, ese espíritu nunca tomaría forma o nunca se realizaría.

Uno de los valores más apreciados en una persona es su ingenio, que es lo mismo que decir su genialidad: nuevamente su capacidad para crear y producir cosas. Producir, no reproducir en el sentido de replicar. El ingenio es algo que muestran las personas cuando nos hacen reír, cuando nos sorprenden, cuando descifran un acertijo como Sherlock Holmes, y en general, cuando despliegan su inteligencia. Sin embargo, lo que defendemos aquí es que el ingenio, la genialidad, la capacidad de invención y creación, más que una singularidad, es algo que está presente en cada persona, por lo que la cuestión que importa realmente acá es cómo se logra potenciar y hacer que emerja esa gran capacidad que tenemos.

En primer lugar quiero retomar algunos conceptos muy antiguos, pero que siguen vigentes como muchas de las cosas que inventaron y descubrieron los autores de la Grecia clásica. Para tal fin, voy a servirme de algunos textos de Platón que nos permiten comprender algunos temas asociados con la creación y el quehacer artístico y con la relación entre lenguaje (oral y escrito) y arte.

En uno de sus diálogos, *Íon*, Platón presenta un interesante símil para explicar en qué consistía la inspiración poética.

Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; como yo te decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la musa crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. (Platón, 1988a, p. 256)

Se podría plantear, aunque volveremos más adelante sobre el tema, que aquí se configura una teoría de la inspiración exógena, según la cual la fuerza de inspiración es externa y lo que identifica a un ser inspirado sería la capacidad para recibir esa fuerza que viene de algo externo a él, de su contacto con la musa que es la fuente del arte. En todo caso, tiene sentido pensar que las obras, producto del procesos de creación, no son especialmente innatas, sino que emergen gracias al contacto con una fuente externa,

también con un maestro –en el caso de los poetas de la Grecia clásica por el contacto con Homero–, que a su vez está en contacto directo con esa fuerza divina, las musas, de donde finalmente provienen las obras artísticas. Digo que tiene sentido, ya que muchos artistas adoptan un maestro o un grupo de maestros, o también se podría decir que en algunos casos son adoptados, y que es en el contacto con esos maestros en donde empiezan a tener una fuerza creadora propia. Cuando el alumno está listo, el maestro aparece. Una cadena de maestros y alumnos que se extiende hasta la fuerza primigenia del arte. Se crean líneas encadenadas como ocurre entre Esquilo, Sófocles y Eurípides, por mencionar un ejemplo.

Sin embargo, aunque ésta es una posible interpretación del símil platónico de la piedra imantada que transmite su fuerza a los anillos de hierro, hay varias ideas que están en juego en este apartado. Por un lado, sí, la idea de la inspiración poética como algo que se recibe, que se insufla en el artista desde una fuerza divina o trascendente. Pero por otro lado, plantea una oposición entre las obras que se originan en una técnica y las obras que se originan en la inspiración. Aquí se plantea una oposición que posteriormente retoma Aristóteles y que enuncia en la *Poética* entre un quehacer más práctico, relacionado con un conocimiento que se denominaría en el mundo de la Grecia clásica como *techné*, de donde viene precisamente el término de técnica, y un quehacer más relacionado con la mimesis y con la representación que se denominaría *poiesis*.

Más que una oposición radical entre *techné* y *poiesis*, lo que se plantea en Aristóteles es

un contraste. Ya que, como anota Shiner (2004) en *La invención del arte*, los griegos no tenían una palabra para representar lo que actualmente conocemos como arte, que proviene del vocablo latino *ars*, y que derivaría en la idea de arte como bellas artes y artes liberales, las propias de los hombres libres, de los hombres cuyo hacer va más allá de las necesidades básicas, para adentrarse en las altas esferas de la existencia (p. 46). Por lo que hablar de un quehacer artístico bien diferenciado, como se entiende en la actualidad, no sería del todo cierto ni en Platón ni en Aristóteles.

Sin embargo, en el pasaje de *Íon* parece clara la diferencia entre una técnica (artística), que sería la que usaban los poetas que imitaban, o pretendían imitar a Homero y a los poetas antiguos, y la inspiración poética, que no obedece a una mera utilización de la técnica, sino a un contacto con una fuerza creadora primigenia, esencial y originaria, que aunque podía provenir del contacto con la obra de los maestros, principalmente era inspirada por una fuerza divina y primigenia.

Una idea similar sobre la inspiración es la que se acuña en las Sagradas Escrituras, donde se entiende que los textos, la palabra, es inspirada por Dios. El término que se usa en las escrituras, es la palabra griega *theopneustos*, que se origina en dos palabras: *theos* (dios) y *pneo* (respirar) y *pneuma* (espíritu). En la acepción latina de inspiración se conserva la idea de algo que se recibe o absorbe, en la acción activa de interiorizar, pero también como acción pasiva de ser insuflado (Battle, s.f., p. 4.1).

Ahora bien, si pensamos que ésta podría

ser a grandes rasgos una teoría exógena de la inspiración, entonces en qué y qué implicaría la teoría endógena de la inspiración.

Para llegar a este punto deberíamos adentrarnos en los vericuetos de la fenomenología del siglo XX, donde el paradigma de la esencialidad y la noumenología, del en sí mismo y el en cuanto sí, el mundo de la ideas platónicas, se reemplaza o transforma en la idea de la existencia. El ser existe en el aparecer, es decir que no precede a su condición de fenómeno, de aparecer frente a alguien, frente a un individuo que además existe en la experiencia del fenómeno. En esta lógica, la inspiración poética, las obras que surgen de la inspiración poética, no surgen especialmente por el contacto pasivo con un dios, o una fuerza, sino con la expresión en el mundo de una existencia, con la aparición de las obras que yace en las profundidades del mismo devenir obra, y no por supuesto en la materialidad de la obra o en su preexistencia. De hecho, la *poiesis* es devenir y no está determinada ni para el artista que la configura en una apariencia, ni para el observador que la recrea y le da existencia en la aparición de la obra ante sus ojos y su subjetividad.

La diferencia entre una *poiesis* exógena y una *poiesis* endógena radica principalmente en el papel y función que se le da al sujeto creador, al artista, entre concebirlo como un ser elegido, o en concebirlo como en un ser que se abre a un afuera desde un adentro.

No obstante, el contraste, o la oposición, entre técnica (*technê*) y *poiesis* se mantiene en los dos casos. En efecto, para Heidegger,

e incluso para un posestructuralista como Foucault, la *poiesis* ocupa un papel predominante en las dinámicas del ser y la existencia, en las dinámicas de la subjetividad y la subjetivación.

Warwick Mules (2009), en un estudio comparativo entre Heidegger y Foucault sobre la idea del ser libre, señala que se puede pensar la *poiesis* como el arte de vivir en general, y no solo como algo que entra en la esfera de la expresión estética, sino como la fuerza liberadora de una configuración. Añade que ser libre en un sentido poético implica un rompimiento con la *techné*. Realizar lo anterior significa ser creativo.

La *poiesis*, eso que hacen los artistas y los seres libres, es un quehacer inspirado y creativo, es un quehacer creador.

Como decía al principio, el genio, es decir, aquel que inventa cosas, que crea –Chaplin, Leonardo da Vinci, Magritte, Arthur Miller, Roberto Bolaño, ustedes los artistas–, es 1% de inspiración y 99% de transpiración. Ya vimos dos enfoques particulares para entender la inspiración que en todo caso confluyen en la idea de un quehacer especial que no se resuelve solo como técnica. Aunque la técnica, como sabrán muy bien los bailarines, los actores, los escenógrafos, y en general todos, los que se dedican a algún arte, hace parte de ese 99% de transpiración que implica un gran esfuerzo y una determinación invencible.

En la película *El cisne negro*, la protagonista Nina Sayers (Nataly Portman) es elegida para representar el papel principal, con la peculiaridad que debe hacer tanto de cisne

blanco como de cisne negro. Pero aunque su técnica es perfecta y se acomoda a la belleza y dulzura clásica del cisne blanco, resulta insuficiente para hacer el cisne negro. ¿Se plantea aquí acaso la necesidad de una *poiesis* que sobrepasa el mero dominio técnico?

En danza se habla mucho de la técnica y de la importancia de la técnica, no tanto en poesía, al menos desde el cambio de paradigma que implicó el Romanticismo. Sin embargo, para muchos artistas, en diferentes campos de las artes performativas, es clara la importancia de la técnica, del manejo de la voz, del cuerpo, de las técnicas escenográficas, de las técnicas en maquillaje, en iluminación, etc. No se trata por supuesto de negar esta realidad, es más bien, como se deduce de *Íon*, algo que subyace en el arte que va más allá de la técnica. Un algo en las obras que se conecta con algo más, no necesariamente externo o metafísico, puede ser una riqueza interior, una apertura desde adentro. En un mundo que cambia continuamente esto parece necesario.

Hay otro diálogo de Platón donde, entre otras cosas, se analiza la capacidad que tiene el lenguaje escrito para transmitir la Verdad, la verdad con “v” mayúscula. En este diálogo, Sócrates, que dialoga con Fedro, trae a colación un mito egipcio según el cual Thamus, el rey de todo Egipto, recibe a Theuth, una divinidad a la que se le adjudicaba la invención de muchas artes y maravillas, entre la geometría, los números y el cálculo, la astronomía, los juegos de las damas y los dados, y también el de las letras, es decir, el lenguaje escrito. Sin embargo,

Thamus, que era el encargado de aprobar o desaprobar esas artes, de acuerdo a la utilidad que veía en ellas, duda de la conveniencia y provecho de las letras.

Pero cuando llegaron a las letras dijo Theuth “Este conocimiento, oh Rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría”. Pero él [Thamus] le dijo “Oh! Artificiosísimo Theuth, a unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Ya ahora tú precisamente, que eres padre de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en el alma de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no es verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad”. (Platón, 1988b, pp. 401-402)

Aquí retoma Platón, en voz de Sócrates, un mito para analizar una sospecha, la

verdad que puede existir en la palabra escrita. Como en muchas ocasiones Platón diferencia entre una verdad aparente y una verdad real, pues posteriormente establece que sí hay un discurso verdadero que está vinculado con “el discurso que está lleno de vida y de alma”, por lo que la crítica al lenguaje escrito se dirige a los textos vacíos de sentido y de verdad.

Pero no es el único aspecto importante en este pasaje, ya que habla también del papel que juega la escritura en relación a la memoria, que en el caso de los discursos de verdad aparente, resulta un mero recordatorio. ¿Pero qué diferencia un recordatorio a un fármaco de la memoria? En primer lugar hay que entender que fármaco aquí se entiende como una medicina, en el sentido en que restablece un estado original, es decir, que le devuelve la vida a las palabras en el que las escucha. Un recordatorio es simplemente una palabra desvinculada de una experiencia vital y espiritual. La memoria, en cambio, es anamnesis y anagnórisis, recuerdo y reconocimiento, por lo que se restablece la vida que transmiten las palabras que son el reflejo de una verdad, a saber, de una experiencia de verdad. En el sistema platónico, conocer es reconocer, ya que para Platón es la parte divina, que está en contacto con el mundo puro de las ideas y del ser, la que se devela cuando conocemos, por lo que aparece en una experiencia de conocimiento es esa luz subyacente que ya está ahí pero que está oculta por la apariencia.

El matiz de misticismo en estos planteamientos no debe ser tomado a la ligera, ya que tiene una aplicación bastante práctica en relación con la

creatividad, debido a que es ésta, como en el capítulo de las tres transformaciones del espíritu de Nietzsche: camello, león y niño, el fin último y más desarrollado de la escritura y, en general, del quehacer humano. El ser humano es por definición artista. Solo cuando hacemos arte, cuando creamos, logramos estar en contacto con lo verdadero.

La *mnéme*, la memoria levanta su reconocimiento a ese cielo que el mito platónico del alma viajera describe. En ese momento, la memoria no fluye de la letra a la mente para pararse en ella, sino que el proceso de la "automemoria" encuentra su contraste y su fuerza en esa transparencia del mundo ideal, que una versión moderna traduciría en "creatividad". Esa creatividad es ya saber. Porque sólo quien conoce puede realmente recordar. (Lledó, 1988, p. 304)

La creatividad se encuentra en el centro de la ética de la vida y, por supuesto, en la estética de la vida. Incluso la memoria, que se entiende, desde un punto de vista temporal, como algo mecánico, como un mecanismo que registra como una videgrabadora, es fundamentalmente creación, edición. Inventamos nuestro pasado y lo reinterpretamos a medida que tenemos nuevas experiencias.

Hemos hablado hasta aquí de la inspiración, lo que nos ha llevado a reflexionar sobre un tipo de quehacer, a saber, el quehacer inspirado, la *poiesis*, que se relaciona con el lenguaje escrito de una forma especial, ya que supone un discurso lleno de vida y de alma, que

deriva en el discurso creativo, en el que se despliega nuestra facultad creativa.

Esto, que parece netamente abstracto, permite aproximarse a la praxis artística y comprender mejor el papel de la escritura, y en general, del lenguaje en los procesos y realizaciones artísticas. ¿Pero por qué no hacerlo desde un enfoque más técnico, como una especie de *Manual para ser un gran artista a través de la escritura*? Precisamente porque no es simplemente una metodología que pueda funcionar sin unos fundamentos y una conciencia del sentido de los ejercicios y estrategias que pueden llevar a entrenar a los artistas.

¿Cómo motivar la inspiración? ¿Cómo fomentar la creatividad? Esas son preguntas que surgen cuando te haces cargo de los procesos artísticos de artistas en formación, que deben presentar un trabajo de grado final donde demuestren sus conocimientos en el oficio y su creatividad. En mi experiencia, la escritura ha resultado muy provechosa al establecer campos de construcción simbólica y un laboratorio de pensamiento.

He buscado motivar esa *poiesis*, que es un hacer que va más allá de lo técnico, aproximándose a un decir y un expresar con sentido. Esta es una de las fases en las que la escritura demuestra ser provechosa. La otra fase es la etapa de formulación, que por cierto no son del todo independientes. Sin embargo, la formulación de un proyecto artístico parece algo en lo que las academias de arte deben trabajar con más ahínco, proveyendo de herramientas que permitan a los estudiantes, desde su práctica, llegar a una formulación coherente, concisa y clara sobre lo que han

hecho, están haciendo o buscan realizar. Para esto, la escritura, el lenguaje escrito, parece esencial. Por otra parte, en la formulación también hay *poiesis*, aunque solo se relacione indirectamente con la obra al ser la obra una expresión que se da en otra materialidad y en otro lenguaje: pintura, actuación, escenografía, música, etc. Aun así, la escritura se engrana en el proceso de creación como un dispositivo de potenciación creadora, al obligar, en primera medida, a reflexionar sobre lo que se está haciendo.

Las obras de Leonardo da Vinci, por ejemplo, están acompañadas en su proceso de una serie de notas e investigaciones del autor que usualmente eran registradas por él de forma escrita. Esta escritura, es decir, el pensamiento artístico formulado, hacía parte fundamental del proceso de creación, al permitir al artista visualizar y concretar ideas que estaban concatenadas con las obras.

En términos generales, la creatividad puede definirse como la facultad para la generación de nuevas ideas. En cuanto a su objetivo, puede decirse que se aplica para la solución de problemas, para una comprensión y formulación nueva de los problemas, y para la expresión de nuevas realidades. Según Boden, existen tres tipos principales de creatividad en relación con la forma en que se generan las nuevas ideas: la creatividad combinacional, que implica una nueva combinación de ideas preexistentes; la creatividad exploratoria, que surge a partir de la exploración de conceptos estructurados; y la creatividad transformacional, que implica la transformación de alguna o algunas dimensiones de la estructura (Siefertzi, 2000, p. 2).

¿“Conceptos estructurados”, “dimensiones de la estructura”? No sé, por un momento pareciera que estamos hablando de ingeniería civil o de arquitectura. No obstante, la creatividad sugiere una exploración y transformación, pero ¿qué se explora y qué se transforma? Es éste un punto fundamental, pues lo que se modifica, renueva e inventa es precisamente la estructura. ¿Qué es la estructura en el campo de la creación artística y en el campo de la creación en general?

La estructura es la organización funcional de las partes con un objetivo común. Este concepto se aplica tanto para un edificio, digamos un hospital o un conjunto residencial de apartamentos, como para las estructuras lingüísticas o para los organismos vivos. La creatividad, si seguimos esta tipología de Boden, se vincula con lo paradigmático. No se trata de procreación o de réplica, es algo nuevo, algo originario. La cadena de la creación produce estructuras que a su vez generan nuevas estructuras. Y si nos preguntamos cuál es la estructura que subyace a todas las estructuras, pues en definitiva deben responder que la estructura del pensamiento. Pero no debemos entender el pensamiento como la estructura neurológica de nuestro cerebro, que aunque evoluciona, lo hace de una manera tan lenta que pareciera una constante, es más bien la estructura de la mente, la psique.

En este punto confluyen la *poiesis* y la creación como sinónimos de un mismo fenómeno, la innovación mental.

En el proceso escritural que acompaña la creación artística hay un trabajo claro de

estructuración, y por ende, de creación. Lo que significa, a fin de cuentas, una transformación de los paradigmas mentales que se origina en una búsqueda introspectiva, en un contacto con las fuentes externas, o en una combinación de las dos. Estas fuentes que alimentan la creación son adaptadas y transmutadas, y se pueden ver como interpretaciones o como expresiones de ese proceso.

Pero para que esta transmutación ocurra, para que se produzca el juego, es necesario que se detone la imaginación y, en general, las facultades creativas que poseemos. Aquí es donde la escritura tiene una misión. Precisamente servir de medio para que la imaginación y esas otras facultades que se movilizan en el proceso de creación, se dinamicen y desarrollen.

La imaginación es la acción de formarse imágenes mentales. Estas imágenes pueden ser de diferentes tipos: visuales, acústicas, olfativas, etc. La imaginación puede ser activa o pasiva. Es activa cuando esas imágenes son generadas por la mente del que las piensa. Son pasivas si son producidas por un estímulo externo que las condiciona (Glover, s.f., p. 23). El prototipo de la primera son los sueños, en los que la mente proyecta esas imágenes. El prototipo de la segunda es el cine, que hace que en nuestra mente se forme la imagen que se transmite. Sin embargo, en la mayoría de casos la imaginación actúa como una mezcla de las dos. Por ejemplo en la lectura, por un lado nos formamos imágenes acústicas de las palabras a medida que leemos, pero al mismo tiempo proyectamos imágenes de lo que estamos leyendo, interpretando los textos y dándoles forma automáticamente al hacer uso de nuestro registro mental de experiencias, sensaciones y visiones.

Se dice con frecuencia que los artistas son personas imaginativas, en ese caso se habla de la imaginación activa que se relaciona con la fantasía. No es solo la invención de mundos, sino la capacidad para dar una respuesta estética a problemas estéticos –lo que hacen con frecuencia los artistas de las artes escenotécnicas–. Producir soluciones materiales depende de la capacidad de visualizarlas. Por ejemplo, supongamos que estoy involucrada en una obra, digamos en una versión de *El rey Lear*, y soy la encargada de la iluminación, aunque tengo unos principios que me ayudan a crear una partitura de las luces, buscando los efectos que me pide el director para cada escena, para cada acto y para cada acción, como luminotécnico también debo visualizar, desde mi conocimiento, cómo llevarlo a cabo: con qué luces, con qué intensidad, desde qué ángulo. Para eso me baso en lo que interpreto de la obra y lo que interpreto de las directrices del director, para lo cual debo dar soluciones creativas. Lo mismo ocurre, por supuesto, en maquillaje, vestuario o escenografía.

Concebirse como artista en propiedad, es decir, que no solo domine la técnica sino que también sea creativo, es fundamental para consolidarse como una pieza importante en una obra, por más que se trabaje de manera subsidiaria con otras artes; e implica, el entrenamiento en la formulación y expresión de nuestras ideas artísticas, de esa inspiración que inunda nuestro espíritu.

Hay dos dimensiones en la escritura que ayudan en ese entrenamiento. En primer lugar, la escritura como potenciadora y detonadora de la imaginación y la

creatividad. En segundo lugar, la escritura como estructuradora del pensamiento.

La creatividad, a diferencia de la imaginación, es más procesual, es decir, que involucra diferentes fases, procesos y momentos. En efecto, la creatividad involucra la imaginación, pero no se reduce a esto, ya que la creatividad implica también la capacidad de realización de una idea, y por tanto, los procesos que esto conlleva: análisis, intercambio de ideas, interpretación, discursividad, etc.

La escritura se proyecta en diferentes fases de la creación. Fases o etapas que serían, en términos generales, las siguientes:

- Ideación.
- Definición y planteamiento.
- Experimentación / Realización.

En la ideación se encuentran todos los primeros procesos que involucran el nacimiento y origen de una idea artística. En el caso de las obras que involucran una serie de artistas y conocimientos que se deben conjugar como ocurre en las artes escénicas y en el cine, esta etapa normalmente se engrana en cada disciplina con la ideación que ocurre en las otras disciplinas que están en juego. Aunque hay un director de orquesta, la interpretación, como en el caso de la música, recae sobre cada uno de los músicos. El escenotécnico nunca es una pieza muda, un botón que se oprime para llegar a un resultado preestablecido, y precisamente aquí radica la magia de las artes escénicas. La ideación, que consiste en la visualización y configuración de una idea, requiere de un trabajo de dialéctica y de interpretación, de hermenéutica e intersubjetividad.

En esta fase, la escritura es un instrumento muy poderoso. En primer lugar, por que posibilita una mejor comunicación de las ideas en su formación. En segundo lugar, porque promueve el surgimiento de ideas. Los ejercicios que en mi experiencia como docente y como artista he puesto en práctica, son muy diversos y muchas veces dependen de las circunstancias que se van presentando, sin embargo, hay ciertas características que comparten. Una de estas características es que se trata de ejercicios iniciáticos, lo que implica una cualidad propiciatoria. Con ellos busco propiciar en el otro, que más que un estudiante es un cómplice, el surgimiento de una idea clara, de una misión concreta por cumplir. Por lo tanto, no solo deben determinar una forma sino también motivar la pasión de esos artistas. Aquí entran en juego la capacidad para entender las motivaciones, e incluso el carácter del artista a mi cargo y la capacidad para generar una simpatía (*sympatheia*). Simpatía en el sentido griego de sentir con el otro. Y también con el sentido contemporáneo de pasarla bien con alguien, de comunicarse y de un sagrado decir sí: un “me gusta lo que estás haciendo”, un “me maravilla lo que eres”; un principio de admiración. Por lo tanto, busco ejercicios y estrategias que se ajusten a cada caso. Normalmente estos artistas llegan con la necesidad de realizar un trabajo, motivados en primera medida porque es una exigencia para optar por el título al que están aspirando. Esto hace que no sea un proyecto motivado solo por razones intrínsecas, sino además con una motivación extrínseca que a veces interfiere con el propósito de la obra. Por esta razón, el aspecto de la motivación es muy importante. Así que la pregunta que recorre estas experiencias se ocupa de la

realización de ejercicios que sean tanto provechosos como motivantes.

En esos momentos muchas veces me he enfrentado a un conflicto que seguramente comparto con mis colegas docentes en las áreas de artes, ya que se tiene la idea de que las artes y los artistas son principalmente personas que trabajan con lenguajes y materiales no lingüísticos: cuerpo, telas, objetos, pintura, luces, cámaras, etc., y que en consecuencia no se forman como escritores. Así que, cuando se les exige realizar un documento escrito, hay que tener especial cuidado para poder enfrentar los prejuicios que se tienen frente a la escritura, y en algunos casos, el rechazo que a veces muestran ante una tarea que ven como algo que les implica un esfuerzo aparentemente inútil.

Así que en la fase de ideación de un proyecto artístico, busco implementar una estrategia que esté constituida de ejercicios que sean motivantes según el caso, ya que los que funcionan para algunos no funcionan para otros. Es usual que se lleven a cabo bitácoras. Esta es una herramienta que resulta provechosa y permite reunir en un mismo lugar los diferentes ejercicios que se pueden sugerir. En esta fase también tengo en cuenta el momento en el que se encuentra un proyecto o una idea, ya que algunos alumnos llegan con objetivos y planteamientos más definidos que otros, por lo que en algunos casos la idea ya se ha precisado y el trabajo consiste más en la formulación y redacción del proyecto.

Entre los ejercicios de ideación que he utilizado están los siguientes:

- *Nulla die sine línea* (ningún día sin una línea): básicamente significa que todos los días, ojalá en la mañana, como la primera cosa que se hace en el día, se sienten a escribir lo primero que se les venga en la cabeza, como un flujo de la conciencia. El objeto de este ejercicio es que pierdan la idea de la escritura como premeditación y esfuerzo, y que entrenen su capacidad discursiva; además, sirve para tener ideas nuevas y concatenarlas. Este ejercicio es muy similar a uno que descubrí en un libro de Julia Cameron (1992), *El camino del artista* (*The Artist's Way*).

- Escritura de introspección: en este caso se buscan ejercicios que tratan de detectar problemáticas y temas que son parte de la historia y la psicología del artista. La búsqueda de sí. Este es un tema muy recurrente en los artistas, la pregunta sobre quién soy yo. Descripciones de ellos mismos, de su entorno, de sus amigos, de su familia. Reflexiones libres, textos autobiográficos, ejercicios poéticos.

- Fuentes externas: en estos ejercicios se busca que encuentren en las obras, artistas y, en general, en las cosas que los rodean, los aspectos que despiertan su interés. En este caso, que es de carácter analítico, interpretativo y explicativo, se pretende que ellos encuentren elementos que puedan utilizar en su proyecto y que inicien una aproximación a la fundamentación de su proyecto. Reflexiones escritas sobre obras, análisis de los procesos semióticos y la mecánica de una obra o de un artista, de su estética.

- Ejercicios de creación: cuentos, poemas, generación de textos a partir de palabras, conceptos, olores, sensaciones, texturas. Por ejemplo: un texto de 300 palabras donde se inspiren en la sensación que les produce la oscuridad, o el agua, o la textura de la seda, etc.

Todos estos ejercicios tienen, y deben tener, un propósito claro dentro de la temática y disciplina del proyecto que se está desarrollando. En consecuencia, deben adaptarse a cada proyecto, no solo como guía para docentes o directores, sino también como guía para cualquier artista que necesite precisar un proyecto.

Una vez se visualiza una idea, la siguiente fase consiste en definirla. Para esto se hace necesario tener otro grupo de acciones escriturales que faciliten este proceso. La definición implica un planteamiento y una estructuración de los pasos a seguir (un método). En ocasiones también una metodología.

Ejercicios para la definición del proyecto:

- Persiguiendo la idea: aquí se busca delimitar la idea. Definir en un texto muy corto de qué se trata el proyecto, así como se hace con los argumentos en una película. El entrenamiento en este caso sugiere no solo tratar de definir mi proyecto, sino además buscar aprender a definir y delimitar. Un ejercicio para esto es por ejemplo leerse un cuento y contar de qué se trata en 100 palabras, en 80, en 50 y en 20. Esto se puede hacer con películas, con obras de arte, con obras de teatro. En general, aprovechar los intereses

del artista, o lo que consideramos que podría aportar a su obra en especial. Así pues, los temas de este ejercicio son determinados por el tema del proyecto. De esta forma no solo se entrena al artista en su capacidad para delimitar una idea, sino que además se encuentran referencias que pueden aportar al mismo proyecto.

- Los planos del edificio: en estos ejercicios se busca que los artistas definan unos pasos a seguir y estructuren la realización del proyecto, no solo en la parte práctica, sino también en los pasos que deben acompañar la formulación del proyecto, es decir, objetivos, las razones que justifican el proyecto, si va a estar dividido en partes y cuáles podrían ser estas. Como los artistas usualmente quieren transformar el mundo y su creatividad se expresa en todas las acciones de su vida, esperan también en la estructuración de un proyecto que sea algo estético y significativo. Un ejercicio que he implementado es que me describan, apoyándose en una metáfora o en una analogía, a qué se parece la estructura de su proyecto: a una tela de araña, ¿por qué?, a un cubo o a una esfera, a un rompecabezas, etc. Este ejercicio resulta motivante al implicar su imaginación y sugerirles que están haciendo algo más que palabras, o mejor, que a través de las palabras, se pueden también crear mundos.

Una vez se han definido las partes y los pasos del proyecto, queda la esperada fase de la realización. En esta fase, la escritura es también un gran apoyo, pues

permite la experimentación conceptual y creativa sobre problemáticas que se encuentran por el camino y permite la reformulación del proyecto. La escritura, lo ya definido a través de ella, no es una camisa de fuerza –en esencia escribir es reescribir–, por lo que resulta provechoso volver sobre lo escrito y estructurado para darle una forma que se adapte a lo que va ocurriendo, a los cambios que se van dando durante el desarrollo del proceso de realización.

Ejercicios de escritura en la experimentación y realización:

- Diario del proceso: este ejercicio busca mantener alerta la mirada sobre lo que se va realizando, ya que exige una reflexión continua sobre el proceso y las etapas del proceso. Además, son textos que pueden ir en la formulación del trabajo, ya que en la mayoría de casos el proyecto va acompañado de un texto escrito. Así que permite avanzar en la escritura, que muchas veces se vuelve un dolor de cabeza porque se deja para el final.
- Experimentación conceptual: estos ejercicios buscan afinar la mirada sobre los conceptos que acompañan la realización. Si por ejemplo se trata de un proyecto escenográfico de una obra de Shakespeare como *La tempestad*, donde el director sugiere como una directriz de la obra que la magia representa el inconsciente de los seres humanos, dándole un matiz psicológico, la búsqueda en la escritura se centraría en el concepto de lo inconsciente y en la búsqueda del sentido y significado de las texturas,

los colores y las formas que puedan representar esa idea. No se trata, sin embargo, de un determinismo, sino buscar en lo que puede sugerir el color rojo, basándose en textos que puedan acompañar y puntualizar esa reflexión.

Por último, está la etapa de la formulación, registro y comunicación del proyecto: la escritura del texto que acompaña la obra. En este caso ya no es un asunto de ejercicios escriturales, sin embargo, se apoya en todos los textos que se han ido realizando por el camino. Tiene por supuesto sus cualidades particulares ya que es la expresión más formal de la escritura. En este caso el ejercicio consiste fundamentalmente en editar, completar y fundamentar el proyecto.

Como hemos visto, la escritura es una herramienta muy valiosa que se integra en el proceso artístico desde sus fundamentos. La inspiración, la *poiesis*, la formulación del proyecto, el proceso de realización, son detonados y potenciados por la escritura, por el pensamiento escrito. Además, son una parte invisible pero sustancial de la obra, pero que encarna en una serie de textos todo el proceso de transmutación que da cuenta de una realización que va mucho más allá de la materialidad y de lo que percibe un espectador en la experiencia estética al asistir a una función.

El artista es un poderoso generador de ideas, pero para que estas ideas se concreten en obras, deben pasar por el tamiz del pensamiento estructurado y por la concreción de las imágenes y conceptos que acompañan a las obras. La escritura se presenta como ese tamiz que permite

depurar el proceso y consolidar la obra en sus diferentes etapas. Además, es el ámbito natural de la formulación y comunicación de la obra en los contextos académicos. Por tales motivos, es importante seguir investigando las relaciones entre escritura y obra artística, dándole a la escritura

un lugar preeminente en los procesos artísticos y en la formación artística, lo que a fin de cuentas derivará en obras conscientes y significativas, insufladas de vida y de alma, y en las que ese 1% de inspiración se funda con el 99% de transpiración que exige el arte.



Obra: "Invocation of fiction", Fotografía: Bredy Jeins Gallego

## BIBLIOGRAFÍA

- Battle, J. (s.f.). *Revelation and Theological Method*. Chapter 4: Definition of Inspiration. Recuperado de [http://wrs.edu/Materials\\_for\\_Web\\_Site/Courses/Theology\\_1/Chapter\\_4--Definition\\_Inspiration.pdf](http://wrs.edu/Materials_for_Web_Site/Courses/Theology_1/Chapter_4--Definition_Inspiration.pdf)
- Cameron, Julia. (1992). *The Artist's Way*. New York: Penguin Putman Inc.
- Glover, Elsa. (s.f.). Imagination. Recuperado de <http://www.rosicrucianfellowship.com/rays/imagination.pdf>
- Lledó Iñigo, E. (1988). *Diálogos III*. Introducción a Fedro. Madrid: Editorial Gredos.
- Mules, Warwick. (2009). Poiēsis and technē in Foucault and Heidegger: Towards an Aesthetics of Free Being. Recuperado de <http://www.sciy.org/2012/12/13/poiesis-and-techn-praxis-in-foucault-and-heidegger-towards-an-aesthetics-of-free-being/>
- Platón. (1988a). *Diálogos I*. Madrid: Editorial Gredos.
- \_\_\_\_\_. (1988b). *Diálogos III*. Madrid: Editorial Gredos.
- Sefertzi, Eleni. (2000). Creativity. Recuperado de [http://www.adi.pt/docs/innoregio\\_creativity-en.pdf](http://www.adi.pt/docs/innoregio_creativity-en.pdf)
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós.