

CAPITULO IX

**EL NACIMIENTO Y REGISTRO
DE LAS IDEAS CREATIVAS¹**

1. ¿Cuándo viene la inspiración?

Lo adelantado respecto al trabajo del hemisferio menor del cerebro, que sólo se puede comunicar al mundo a través del hemisferio dominante, pues no tiene lenguaje propio y autónomo, da respuesta a este interrogante: la idea puede surgir en cualquier momento, sin que ninguna regla pueda formularse al efecto, salvo la de haber trabajado previamente un tema con intensidad e interés, o haber estado intensamente preocupado por él.

Entre las diversas formas de aparecer una idea novedosa en la mente, una muy frecuente es aquella que exteriormente no tiene vinculación inmediata con la actividad volitiva que la precede (investigación, interés, etc.), sino que parece provenir «de la nada» (o del «inconsciente», la «musa inspiradora», etc.).

Retomando la información neurológica, conviene recordar que «a menudo las neuronas se encienden espontáneamente, resultando en impredecibles salidas de paquetes de neurotransmisores a través de la sinapsis»², con lo cual «el pasaje de impulsos neuronales es una mezcla de lo predecible y lo impredecible, lo estable y lo inestable»³.

1.1. CAMINANDO, PASEANDO, DESCANSANDO, CHARLANDO

Son así innumerables los casos de creadores que han tenido ideas innovadoras o revolucionarias en las más variables circunstancias: viajando, sea en carruaje (BEETHOVEN, MOZART), tranvía (CASSIRER, KEKULÉ VON STRADONITZ), o subiendo al ómni-

¹ Ampliar *supra*, cap. VII, núm. 6; cap. VIII, núm. 10; cap. X, núms. 4, 6 y 7; núms. 6 *in fine* y 10.1.

² RESTAK, *op. cit.*, p. 35.

³ RESTAK, *op. cit.*, p. 40.

bus (POINCARÉ); caminando (POINCARÉ, MOZART, alguno de los investigadores encuestados por PLATT y BAKER), paseando por la playa, de vacaciones (POINCARÉ); trepando una colina (el físico VON HELMHOLTZ ⁴); recordando una poesía de GOETHE (el inventor TESLA), sentado junto a la chimenea, fumando (LONGFELLOW); charlando en un café con amigos (APOLLINAIRE ⁵); después de alguna actividad de *relax*; haciendo otra tarea ⁶; al entrar al hospital⁷.

1.2. DE NOCHE O DESPUÉS DE DORMIR: SUEÑO, ENSUEÑO, INSOMNIO; A LA MAÑANA

A su vez, muchos creadores han vinculado el acto creativo al sueño, al dormir, al ensueño ⁸. Así algunos destacan la aparición de las ideas al despertar en el medio de la noche (el fisiólogo LOEWI, SAGAN y otros ⁹), o durante la noche, con o sin insomnio (MOZART, LONGFELLOW, KAFKA, GOETHE, SAGAN), luego de un sueño (STEVENSON, MENDELEIEV, WAGNER, COLERIDGE ¹⁰, el inventor HOWER, el compositor TARTINI, etc.), o simplemente al despertarse luego de dormir (BEETHOVEN, COCTEAU), en estados de plena relajación (NEWTON, EDISON ¹¹).

⁴ Citado por P. B. MEDAWAR, *The Art of the Soluble*, ed. Methuen, Londres, 1967, p. 93; reproducido en VERALDI, *op. cit.*, p. 119.

⁵ André BITTY, en APOLLINAIRE, *Oeuvres poétiques*, Gallimard, París, 1965, p. XX; APOLLINAIRE también escribió, como VERLAINE, en la prisión: p. XXVI.

⁶ Otro de los investigadores encuestados por PLATT y BAKER; también METCHNIKOFF, citado por Gabriel y Brigitte VERALDI, *Qué es la inspiración*, en el libro colectivo de ANZIEU y otros, "Los extrasensoriales", Barcelona, 1977, p. 119.

⁷ Carlos NICOLLE, *Biologie de l'invention*, París, 1932, pp. 70 y 71, describiendo como descubrió imprevistamente el modo de contagio del tifus: "En ese momento preciso algo se iluminó en mí".

⁸ O hacen formales vinculaciones poéticas y fenomenológicas entre el ensueño, el inconsciente y el pensamiento creativo, como Gastón BACHELARD, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pp. 13, 30, 37, 43, 49, 51.

⁹ Así W. B. CANNON, *The Way of an Investigator*, ed. Norton, Nueva York, 1945.

¹⁰ En de todos estos casos no existe sustento fisiológico para descreerlos, antes bien al contrario; pero adherimos al escepticismo de BORGES, *op. cit.*, pp. 642 a 645, "El sueño de Coleridge", en su obra *Otras inquisiciones*. Sobre este caso volveremos en el punto 3.1.

¹¹ RAUDSEPP, *op. cit.*, p. 212.

Al respecto, algunos neurólogos señalan que al dormir hay células en el cerebro que están más activas que cuando la persona está despierta¹², y produzca esto o no un «sueño» revelatorio¹³, de todos modos constituye una fuente indiscutida de poder creativo; lo mismo se afirma de ciertos estados intermedios o de profunda relajación cerebral¹⁴, o inmediatamente anteriores o posteriores a dormir.

Sea por la falta de interrupciones que sólo la noche brinda, o por una relajación natural del hemisferio izquierdo que le permite mayor comunicación al derecho, muchos autores prefieren la noche: «El poeta está a las órdenes de la noche. Su papel es humilde. Debe limpiar su morada y esperar su propia visita»¹⁵.

1.3. EL FIN DE SEMANA

Ello es también la explicación del por qué tantos autores escriben el fin de semana, en la tranquilidad de su casa; a lo que cabe sumar los días o épocas en que el autor logra aislarse de otras ocupaciones, como explicamos en el punto 3.1. *in fine*.

1.4. TRABAJANDO

También, sin duda, son abundantes los testimonios de escritores que se hacen un horario de trabajo diario, al que se ajustan estrictamente, y durante el cual tienen, día a día, algo o mucho de creatividad. Básicamente, es el caso de los novelistas o escritores profesionales.

¹² HOBSON y MCCARLEY, citado en RESTAK, *op. cit.*, p. 324.

¹³ DEMENT, citado en RESTAK, *op. loc. cit.* La escuela de JUNG trabajó especialmente sobre el tema de los sueños como comunicación del inconsciente (hemisferio derecho) con la conciencia (hemisferio izquierdo), a diferencia de la escuela freudiana de "interpretación" de los sueños: Carl G. JUNG, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, 1977.

¹⁴ El neurofisiólogo japonés HIRAI, refiriéndose a la meditación Zen, citado en RESTAK, *op. cit.*, pp. 336 y 337.

¹⁵ Jean COCTEAU, *Procès de l'inspiration*, ed. Grasset, París, 1945, pp. 57 y 58, reproducido por VERALDI, *op. cit.*, p. 125. La transcripción neuronal de la última frase trascrita es, relajar o aflojar el dominio del hemisferio izquierdo ("limpiar su morada") y aguardar las ideas del hemisferio derecho ("esperar su propia visita").

1.5. LA APARICIÓN ESPONTÁNEA DE LA IDEA

En suma, lo más frecuente en la irrupción del pensamiento creador que inicia la cuarta etapa de la investigación ¹⁶, es que esté desvinculada de toda preocupación inmediata con el problema, y sólo se recuerde que «como en un súbito relámpago, el enigma quedó resuelto. Yo mismo no estoy en condiciones de decir cuál fue la hebra conductora que vinculó lo que ya sabía de antes con lo que hizo mi éxito posible» (GAUSS).

En ambas situaciones es algo así como «de dónde y cómo vienen, no lo sé; tampoco puedo forzarlas» (MOZART ¹⁷); «Las ideas se desarrollan espontáneamente en la mente» ¹⁸; o aprender a reconocer los signos de la aproximación inspiradora, y en ese momento «no trates de pensar conscientemente. Flota a la aventura, deriva, espera y obedece» (KIPLING); «es inútil forzar la inspiración, pero... uno debe estar en disposición de acogerla»¹⁹; en igual modo, SHELLEY expresaba que «La poesía no es como el razonamiento, un poder que puede ejercerse en concordancia con la determinación de la voluntad... Es como si este material viniera flotando hacia ellos».

En palabras de SCHOPENHAUER, «De ahí que muchas veces no nos demos cuenta de cómo nacen nuestros pensamientos, surgidos de lo más hondo de nuestro ser. Los juicios, los pensamientos repentinos, las resoluciones ascienden inopinadamente de esas profundidades, sorprendiéndonos a nosotros mismos»²⁰.

En definitiva, las ideas creativas pueden venir de noche o de día, trabajando o descansando, a propósito de algo o de nada: ninguna constante existe en la materia. Por ello, «Esté preparado y alerta para el “momento de la sorpresa”. Esté alerta para apresar las ideas al viajar en tren o en auto, en el cine o en el concierto y especialmente en los breves períodos que preceden y siguen al sueño. Es increíble cuántas ideas y perspectivas dejamos de anotar porque nos toman por sorpresa» ²¹.

¹⁶ *Supra*, capítulo VII, punto 4 *in fine*.

¹⁷ GHISELIN, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸ Claudio BERNARD, *Cahier de notes*, Gallimard, París, 1945, p. 89; «Un artista nunca sabe cómo logra ciertas cosas. Del mismo modo, un científico no sabe cómo encuentra ciertas cosas». (p. 135).

¹⁹ VERALDI, *Qué es la inspiración*, *op. cit.*, p. 119.

²⁰ SCHONPEHAUER, *op. cit.*, p. 581.

²¹ RAUDSEPP, *op. cit.*, p. 214.

2. El «relámpago» creador o la lenta labor creativa

Cabe ahora preguntarse si existe alguna distinción práctica entre el modo de emerger una idea, y qué hacer ante ella, si es que se trata de algo tremendamente importante, o al contrario, relativamente intrascendente.

En aquellas excepcionales circunstancias en que la idea es el gran «Eureka», la invención mucho tiempo buscada, el «relámpago» (no sólo GAUSS, ya mencionado, sino DIESEL²², BEETHOVEN y otros²³ usaron esta frase), tal vez ella quede tan implantada en el cerebro que no sea olvidable²⁴.

Con todo, en ese supuesto su misma fuerza impelerá de inmediato al creador a desarrollarla, ampliarla, registrarla, experimentarla, etc.²⁵. Sería raro que una persona fuertemente motivada abandone el tema luego de llegar al chispazo genial de creatividad, a menos que sienta que no tiene dificultad en retenerla o continuarla en su mente (POINCARÉ).

Lo normal es que si la inspiración aparece con fuerza, se la siga sin desmayo alguno hasta que ella misma se agote; KAFKA escribió *El juicio* «de un tirón en la noche... de las 10 de la noche a las 6 de la mañana»²⁶; GOETHE hizo WERTHER en un mes, incesantemente, sin salir de su cuarto ni recibir visitas²⁷;

²² A ella se refiere el inventor Diesel, sin atribuirle con todo generalidad. Ver la transcripción que hace Mario BUNGE, *Intuición y razón*, *op. cit.*, pp. 127 a 129, especialmente 128.

²³ La emplea M.L. VON FRANZ, *Conclusión: la ciencia y el inconsciente*, en JUNG, *op. cit.*, p. 326, refiriéndose a DARWIN y A.R. WALLACE en sus respectivas hipótesis paralelas sobre el origen de las especies. También SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 584: "Algunos momentos lúcidos, parecidos a relámpagos, iluminan durante breve tiempo nuestro camino".

²⁴ Así lo relata POINCARÉ, en su artículo reproducido en GHISELIN, *The Creative Process*, *op.cit.*, pp. 77 y ss. En igual sentido MOZART, en VERNON, *op. cit.*, p. 55, y GHISELIN, *op. cit.*, p. 44. Parece ser también el del inventor TESLA, según relatan HARMAN y RHEINGOLD, *op. cit.*, pp. 86, 97 y 98, y sus referencias.

²⁵ Una recopilación de casos en HARMAN y RHEINGOLD, *op. cit.*, con sus referencias bibliográficas: el físico atómico MENDELEIEV, p. 68; HOWE, el inventor de la máquina de coser, pp. 68 y 69 ; LONGFELLOW, p. 72; WAGNER, p. 69; LOEWI, premio Nobel de fisiología, p. 77; el químico Kekule von STRADONITZ, p. 79; TCHAIKOVSKY, p. 83.

²⁶ Franz KAFKA, *Journal intime*, Grasset, París, 1945, pp. 173 y 174 reproducido en VERALDI, *op. cit.*, p. 129.

²⁷ GOETHE, *Poesie el Verité*, ed. Charpentier, París, 1872, p. 168; reproducido en VERALDI, *op. cit.*, p. 127.

Virginia WOOLF dijo de una de sus novelas «Vivo enteramente sumergida en este libro»²⁸. Incluso Leonardo de VINCI, de quien algunos autores dicen que trabajaba con lentitud proverbial²⁹, «subía muchos días al andamio en las primeras horas de la mañana, y trabajaba sin descanso hasta el anochecer, no acordándose siquiera de tomar alimento»; «Otras veces acudía a toda prisa... sólo para dar un par de pinceladas a una figura, marchándose en seguida»³⁰.

Así, muchos creadores cuentan que a partir de la irrupción creadora en la conciencia, «La música de esta ópera... me fue dictada por Dios, yo fui simplemente el instrumento que la asentó en el papel» (PUCCINI).

En sentido similar, «Las ideas fluyeron inmediatamente hacia mí, viniendo desde Dios sin mediación alguna, y no sólo percibía con claridad los temas con el ojo de la mente, sino que se presentaban con las formas, armonías y orquestación correctas. Cuando me encuentro en uno de esos estados anímicos raros, inspirados, el producto final me es revelado compás por compás» (BRAHMS).

En otra formulación, el mismo Brahms apela a la clásica distinción psicológica entre consciente e inconsciente, en lugar de referirse a la inspiración divina: «un estado en el que la mente consciente queda en una suspensión y latencia temporaria, y la mente inconsciente toma el control»; algo parecido encontramos en GOETHE cuando dice de su obra *Werther*: «He escrito el libro casi inconscientemente, como un sonámbulo»; o en SHELLEY, expresando que las obras «llegan a ellos desde más allá del umbral de la conciencia».

En todos estos casos de grandes inspiraciones creadoras se advierte nítido el *dedicarse de inmediato y con plenitud al desarrollo escrito de la idea*, generalmente cubriendo ese momento de formulación escrita bajo un manto intermedio entre la conciencia y el inconsciente, o de comunicación entre el hemisferio dominante y el hemisferio menor, en un encuadre fisiológico.

²⁸ Virginia WOOLF, *Journal d'un écrivain*, ed Grasset, París, 1958, p. 151, reproducido en VERALDI, *op. cit.*, p. 126.

²⁹ FREUD, *op. cit.*, p. 172 y sus referencias.

³⁰ FREUD, *op. cit.*, p. 172 y 173 y sus referencias.

3. La pérdida de la idea creadora

3.1. LAS INTERRUPCIONES

Y también dejan constancia de que «En medio de este proceso mágico, con frecuencia sucede que alguna interrupción externa me despierta de un estado sonambulístico... Tales interrupciones son por cierto terribles... Cortan el hilo de la inspiración» (TCHAIKOVSKY); «A veces una interrupción hace que olvidemos algo en que estábamos pensando» (SCHOPENHAUER ³¹).

COLERIDGE ³², hablando de sí mismo, dice que al tener una idea, «tomando pluma, tinta y papel, instantánea y ansiosamente asentó por escrito los versos que aquí han quedado preservados. En ese momento fue lamentablemente requerido por una persona acerca de asuntos pendientes... y retenido por ella más de una hora, y al regresar a su habitación encontró, para su no pequeña sorpresa y mortificación, que él todavía conservaba algún vago y oscuro recuerdo de la sustancia general de la visión, pero, con la excepción de unas ocho o diez líneas e imágenes dispersas, el resto desapareció como las imágenes en la superficie de una corriente a la cual se ha arrojado una piedra, aunque, ¡ay!, sin la restauración que se produce en este último caso» ³³.

Del mismo modo cuenta CANNON que «sin pérdida de tiempo transcribo todos esos pensamientos fugaces antes de que se hundan en el olvido» ³⁴; o en las palabras de FLAUBERT, «Algo pasa ante nuestros ojos, y sin pérdida de tiempo tenemos que saltarle ávidamente encima» ³⁵. Decía BERLIOZ, por su parte, «No me alcanzan las manos para anotar los fragmentos de música de mi ópera: ¡Son tantos y se presentan con una urgencia tal!

³¹ SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 652.

³² El caso del sueño de Coleridge ha sido muy analizado, y se ha descubierto que cada frase y palabra del poema emerge de algún recuerdo —seguramente inconsciente— de anteriores lecturas del autor. Ver Isaac ASIMOV, *The Human Brain. Its Capacities and Functions*, ed. Mentor, Nueva York, pp. 325 y 326 y sus referencias.

³³ Transcrito en GHISELIN, *op. cit.*, pp. 84 y 85, y en HARMAN y RHEINGOLD, *op. cit.*, p. 73.

³⁴ CANNON, *op. loc. cit.*, igualmente transcrito en VERALDI, *Qué es la inspiración*, *op. cit.*, p. 119.

³⁵ Citado por VERALDI, *op. cit.*, p. 128.

Cada uno quiere ser el primero. A veces ya estoy escribiendo uno antes que el otro haya sido terminado»³⁶. En suma, la inspiración suele exigir una «rápida realización»³⁷.

El acto de escribir las ideas que van apareciendo en el hemisferio dominante, en interacción o transcodificación de ideas del hemisferio menor, supone como es obvio una *concentración de la atención*, y por ende una mayor actividad cerebral. La más ligera interrupción puede «cortar el hilo de la inspiración», como lo señala TCHAIKOVSKY. Aún para concebirlo en la mente, MOZART señalaba que ello ocurría «siempre que no se me distraiga».

Esto es clarísimo para todo aquel que realiza algún trabajo creativo, pero por desgracia no parece serlo para quienes no lo hacen con alguna habitualidad: las preguntas, interrupciones, mensajes, ruidos menores pero no por ello menos interruptivos, son así la constante amenaza y frecuente destrucción de algún acto de creación, sea en su casa u oficina.

No siempre bastan las explicaciones calmas y tranquilas, ni las órdenes imperiosas, dadas fuera de los momentos de creatividad o cuando ésta ha sido interrumpida y abortada por esa causa³⁸.

Quizás por ello muchos creadores no tienen más remedio que recurrir a trabajar de noche, cuando ya nadie los interrumpe, o los feriados y fines de semana; o irse a escribir a un café en el estilo de los escritores parisinos, buscarse una biblioteca donde nadie lo conozca, encerrarse en el ático de la casa si lo tiene, irse de viaje a algún lugar distante, si puede hacerlo y tiene ya profesión de escribir³⁹.

³⁶ BERLIOZ, *Correspondence inédite*, Calmann-Lévy, París, 1908, p. 270, reproducido en VERALDI, *op. cit.*, p. 123.

³⁷ VERALDI, *op. cit.*, p. 125. La misma conclusión se infiere de las transcripciones hechas más arriba sobre el trabajo de Leonardo da Vinci.

³⁸ Debe darse prioridad a la solución de este problema. El objetivo es: «Durante la solución de problemas evite en lo posible las distracciones y las intromisiones. Elija un momento en que pueda dedicarse sin interrupciones a su problema durante horas», como sugiere RAUDSEPP, *op. cit.*, p. 213.

³⁹ Es una de las prácticas de NAIPAUL, y lo hacen también los escritores japoneses contemporáneos.

3.2. LA FALTA DE VELOCIDAD

GOETHE decía: «Tantas veces me encontré diciéndome un breve poema lírico que un instante después desaparecía, que terminé por correr a mi escritorio tan pronto como aquellos versos fugaces aparecían»⁴⁰.

Es una experiencia común aquella según la cual las inspiraciones del escritor son «repentinas e inesperadas» y que «Tenía que captarlas rápidamente, de lo contrario se le desvanecían»⁴¹. Esa urgencia es decisiva. Claudio BERNARD expresa que «Las ideas se desarrollan espontáneamente en la mente... Lo que supone un verdadero trabajo, como si quisiéramos detener al transeúnte a pesar de su deseo de huir, es retenerla, fijarla»⁴².

MOZART, por su parte, a veces sacaba un cuaderno en medio de un paseo y comenzaba a anotar febrilmente, diciendo a quien lo acompañara en ese instante «No me hable, no me distraiga, algo canta en mi oído, debo anotarlo rápido»⁴³. Por eso los autores creativos tienen siempre papel y lápiz al alcance de la mano, vayan donde fueren. Y por ello tiene también importancia los medios modernos de escritura, que al dar más velocidad contribuyen a evitar la pérdida de ideas nuevas⁴⁴.

4. La necesidad de anotar toda idea cuando emerge⁴⁵

La exigencia de anotar de inmediato las ideas se incrementa cuando no se trata de la invención o el relámpago genial, sino de la modesta solución a un pequeño problema, o parte de un fundamento, la forma de comenzar a escribir o terminar algo, iniciar o concluir un párrafo que está en el medio; hasta una frase suelta y fuera de contexto requiere ser anotada. Después se verificará su utilidad o inutilidad.

⁴⁰ Citado en VERALDI, *op. cit.*, p. 127.

⁴¹ John MIDDLETON MURRY, en la *Introducción* a Katherine MANSFIELD, *Cahier de notes*, Delalain y Boutelleau, París, 1944, reproducido en VERALDI, *op. loc. cit.*

⁴² Claude BERNARD, *Cahier de notes*, Gallimard, París, 1965, p. 89; reproducido en VERALDI, *op. cit.*, p. 120.

⁴³ Sergio VORONOFF, *La precocidad en los científicos y los artistas*, en ANZIEU y otros, *Los extrasensoriales*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁴ *Infra*, cap. XII, núm. 6.4.

⁴⁵ Volvemos sobre el tema en el punto 6 del cap. X.

De este modo, por de pronto, concentramos voluntariamente nuestra *atención* sobre ese pensamiento ocasional, lo cual intensifica la actividad cerebral ⁴⁶, desplaza otros pensamientos secundarios en relación a esa idea y crea las condiciones para ampliarla y desarrollarla si ella lo permite. «La actividad continuada de los módulos se puede asegurar mediante la continua intervención activa o refuerzo de la mente autoconsciente... Tan pronto como la mente autoconsciente se enfrasca en otra tarea, este refuerzo cesa, el patrón específico de actividades neuronales se agota y la memoria a corto plazo desaparece» ⁴⁷.

Trátase de la gran invención o la discreta idea, no se le ocurra a su creador intentar explicar que debe ahora escribir lo que piensa; de sólo decirlo ya habrá perdido la idea, y los demás no podrán siempre comprender instantáneamente que él quiera o deba escribir algo *en ese momento*, a menos que se trate de un genio reconocido ⁴⁸, en cuyo caso hasta puede «hacerse el loco» o «parecer como un loco» ⁴⁹; caer en «ensueños semejantes a trances», levantarse «frenéticamente para registrar sueños y alucinaciones» ⁵⁰. Pero esto no parece un consejo muy práctico para los hombres comunes ⁵¹.

No dejemos que los demás nos pidan o impongan inconscientemente un «orden» que la creación no tiene.

⁴⁶ E.D. ADRIAN, *Qué sucede cuando pensamos*, en el libro de SHERINGTON y otros, *Las bases físicas de la mente*, *op. cit.*, p. 28: el pensamiento ocasional no implica «alteraciones extensas de la actividad celular, mientras que ello sucede cuando el pensamiento se concentra en un problema particular».

⁴⁷ ECCLES, *op. cit.* p. 438. En igual sentido RAUDSEPP, *op. cit.*, p. 211, enfatizando la necesidad de anotar de inmediato.

⁴⁸ Se dice que MOZART, cuando jugaba de niño con sus compañeros, en caso de tener alguna inspiración musical le bastaba con exhortarlos al silencio y mientras tanto escribía las melodías que surgían en su mente: HARMAN y RHEINGOLD, *op. cit.*, p. 57 y su referencia.

⁴⁹ Lo segundo era la suposición que TCHAIKOVSKY se hacía de lo que pensarían los demás al verlo cuando se encontraba inspirado: VERNON, *op. cit.*, pp. 57 y ss. RAUDSEPP sugiere «tratar de desarrollar la capacidad de cerrarse al medio exterior a voluntad» (*op. cit.*, p. 213). Es, como bien se observa, el paradigma del profesor «distruido» (o sea, *abstraído* de su medio).

⁵⁰ Es la observación que formulan HARMAN y RHEINGOLD, *op. cit.*, p. 57.

⁵¹ Aunque un muy inteligente y cuerdo abogado que conocemos utiliza el argumento para terminar discusiones ociosas con proveedores que pretenden convencerlo de consumir, hacer o adquirir algo distinto de lo que él quiere: «Sabe lo que pasa, soy loco». Le resulta eficaz.

La salida de lo que se esté haciendo para pasar a escribir lo que se está pensando debe ser instantánea: no dar explicación alguna, tomar papel y lápiz, fichas, lo que tengamos a mano, y escribir la idea allí no más, delante de quien esté con nosotros; o irse a buscar el lugar más cercano donde ponerse a anotar. Este es uno de los consejos que se puede dar a quien pregunte *cómo* escribir: sin vueltas ni excusas a los demás, casi sin que se den cuenta de lo que se está haciendo.

Son muchísimos, a su vez, los autores que guardan lápiz y papel junto al lecho, porque a veces se despiertan con ideas o «sueños» creativos⁵². Otros tienen ideas en cualquier momento, y entonces recurren al «sistema de los papelitos», y cada vez que aparece una idea en la mente la apuntan en un trozo de papel, el primero que encuentran⁵³.

Es que las ideas novedosas no vienen generosa e insistentemente una y otra vez a golpear la puerta de nuestra atención, hasta que, llegada la hora del día que estimemos propicia, terminadas nuestras demás tareas, nos dignemos sentarnos a la máquina. «Nadie puede trampear con la inspiración. Tiránica como es, huye si uno se le rebela. Por eso, en cuanto aparece, el escritor pone a su servicio todas sus fuerzas»; los autores «deben plegarse inmediatamente a la inspiración por temor a que su presencia nueva se desvanezca»⁵⁴.

Las ideas aparecen inesperada y espontáneamente, en cualquier momento: el escritor que no trabaja *full-time* como tal, sino que roba momentos a otras ocupaciones, necesita posponer por esos breves instantes lo demás, para dedicarse a grabar en cualquier papel la escurridiza idea que por un instante apareció en su hemisferio dominante, y que tampoco le tomará mucho tiempo anotar. ¡No hay tantas ideas agolpándose en la mente autoconsciente!

Nos decía alguien que como pasajero de avión estuvo en vuelos al sur cuando piloteaba SAINT EXUPÉRY, que éste no era un hombre conversador ni interesante: estaba, en las paradas

⁵² Un caso conocido es el de FREUD; otros ejemplos en HARMAN y RHEINGOLD, *op. cit.*, p. 57.

⁵³ Era el método de Claude BERNARD, relatado por GRMEK, a quien transcribe VERALDI, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁴ VERALDI, *art. cit.*, p. 129.

de los vuelos, acodado al mostrador de los bares de campaña, siempre escribiendo en un cuaderno...

SAINT EXUPÉRY, claro está, posponía las amenidades sociales y se hallaba en cambio escribiendo trozos de *Vuelo de noche*, *El principito*, *Piloto de guerra* o vaya a saber qué pieza literaria. A lo mejor escribía, y esto es también posible, un trozo de literatura que luego jamás le sirvió para nada: pues no todo lo que se escribe se aprovecha ⁵⁵, e incluso hay autores que luego de años de trabajo «pierden» obras enteras en su etapa de manuscrito ⁵⁶.

5. ¿No es mejor consignarlas a la memoria, en vez de anotarlas?

5.1. LOS TIPOS DE MEMORIA Y SUS LIMITACIONES

Si no las anotamos, estamos confiando en que sea nuestra memoria la que almacene su recuerdo, desconociendo que hay sistemas de memoria fijos e itinerantes ⁵⁷, y que en nuestro caso las ideas pertenecen al campo que será recogido por una memoria itinerante, por ende no confiable ni segura ⁵⁸.

Si bien nuestra capacidad material de asimilar información en el cerebro es enorme ⁵⁹, ello no significa que sea confiable ni seguro el procedimiento de recuperación de esa información.

En otra formulación, la memoria puede clasificarse en *a*) sensorial, cuyas «señales quedan disponibles para análisis

⁵⁵ POPPER, *Búsqueda sin término*, *op. cit.*, pp. 104, 108, 110, 113, 114, 158, 169; ECCO, *Apostillas*, *op. cit.*, p. 20; ECCO expresa cómo también se aprovecha indirecta e imprevistamente material escrito sin propósitos definidos; a la inversa, hasta en la recopilación de antecedentes sobran luego materiales (p. 50).

⁵⁶ Así lo expresa André BILLY, respecto de APOLLINAIRE, en el prefacio a APOLLINAIRE, *Oeuvres poétiques*, Gallimard, París, 1965, p. LIX. Una explicación psicoanalítica, y más ejemplos, en Didier ANZIEU, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁷ BUNGE, *op. cit.*, p. 152 y ss.

⁵⁸ El tema de la memoria tiene múltiples enfoques, variantes, metodologías, pero ello no altera sustancialmente lo dicho en el texto. Ampliar en Leo POSTMAN y Geoffrey KEPPEL, compiladores, *Verbal learning and memory*, Penguin, Suffolk, 1969, para una selección de textos.

⁵⁹ Mil millones de megabytes, según Isaac ASIMOV, *The Human Brain. Its Capacities and Functions*, Mentor, Nueva York, 1965, pp. 338 y 339.

durante unos centenares de milésimas de segundo, pero son substituidas por nuevas señales sensoriales en menos de un segundo»⁶⁰, b) memoria a breve plazo o primaria, que dura «por unos cuantos segundos a un minuto o más» y «suele limitarse a unos siete datos de información», de modo tal que cuando «penetran nuevos datos de información, parte de la vieja información es desplazada».

Estos dos tipos de memoria son obviamente inutilizables para almacenar allí ideas creativas. c) Veamos ahora la memoria a largo plazo, divisible a su vez en secundaria y terciaria. La memoria «a largo plazo» secundaria es almacenada «con una señal ... débil... Por este motivo se olvida fácilmente... Este tipo de memoria puede durar de varios minutos a varias horas»⁶¹. Tampoco es ella demasiado apta para recoger ideas como las que estamos tratando.

Por fin, en cuanto a la memoria *terciaria*, que «suele durar toda la vida de la persona», sus señales, por ser ella «muy potente, hacen que la información esté disponible en una fracción de segundo», pareciera que su aplicación efectiva se reduce a cuestiones que no son determinantes para lo que aquí consideramos: entran en esta memoria potente y a largo plazo «nuestro propio nombre, nuestra capacidad de recordar inmediatamente los números del 1 al 10, las letras del alfabeto y las palabras que se usan para escribir y hablar, y también por la memoria de la propia estructura física precisa y del medio inmediato muy familiar»⁶².

5.2. FALENCIAS Y DISTORSIONES DE LA MEMORIA

Desde otra perspectiva, que puntualiza la relatividad de estas clasificaciones, de todos modos se destaca el hecho común de que olvidamos fácilmente cosas que quisiéramos recordar⁶³ y a la inversa a veces recordamos detalles que no nos interesan⁶⁴,

⁶⁰ GUYTON, *op. cit.*, p. 823.

⁶¹ GUYTON, *op. loc. cit.*

⁶² GUYTON, *op. loc. cit.*

⁶³ Erwin LAUSCH, *Manipulation. Der Griff nach dem Gehirn*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1972, p. 216. La observación, por cierto, es antigua, y ya la encontramos en SCHOPENHAUER, *op. cit.*, pp. 579 y 585.

⁶⁴ LAUSCH, *op. loc. cit.*

o aún «cosas que queríamos olvidar de buena gana, continúan atormentándonos» ⁶⁵, o no recordamos algo que, sin embargo, sabemos que *está* en algún lugar de la memoria ⁶⁶, u olvidamos algo que al verlo o encontrarlo nuevamente lo recordamos ⁶⁷.

A veces se producen otras «distorsiones en la memoria, y recordamos lo que no sucedió» ⁶⁸, y en cualquier caso, «la información que se recuerda puede aparecer de forma ligeramente diferenciada a la aprendida al principio» ⁶⁹.

Peor aún, hay casos en que creemos desarrollar *ex novo* un pensamiento original, ignorando que estamos tan sólo transcribiendo de nuestra memoria recóndita algo que hemos leído años antes, sea que emerja en forma idéntica al original — NIETZSCHE ⁷⁰ y otros ⁷¹—, o reelaborada —COLERIDGE— ⁷².

5.3. LA INVOLUCIÓN DEL USO DE LA MEMORIA

Hay también en todo esto una probable evolución cultural, en la cual hemos pasado hace ya muchos siglos a no depender de la transmisión cultural oral, con lo cual nuestras facultades de memoria son posiblemente inferiores a las de culturas con mayor tradición oral ⁷³. Las antiquísimas técnicas mnémicas

⁶⁵ Joseph D. NOVACK, *Teoría y práctica de la educación*, ed. Alianza, Madrid, 1985, p. 65 y sus referencias.

⁶⁶ LAUSCH, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁷ LAUSCH, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁸ NOVACK, *op. loc. cit.* y sus referencias.

⁶⁹ NOVACK, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁰ JUNG, *op. cit.*, p. 33 relata el caso de NIETZSCHE, que en *Así habló Zaratustra* reescribió, en su lenguaje original, un relato de un libro de navegación que había leído a los once años: "...es inconcebible que NIETZSCHE tuviera idea alguna de estar plagiando aquel relato. Creo que cincuenta años después se deslizó inesperadamente bajo el foco de su mente consciente".

⁷¹ FIORINI nos contó que le ocurrió esto con un artículo que publicó, descubriendo luego en su biblioteca el mismo artículo, de otro autor, subrayado y anotado por él mismo años antes de publicar, sin saberlo conscientemente, la misma versión.

⁷² *Supra*, núm. 3.1. Como dice NOVACK, *op. cit.*, p. 104, "a veces pensamos que hemos tenido una idea creativa y después nos damos cuenta que probablemente habíamos recibido (por medio de aprendizaje receptivo) la relación conceptual de algún profesor o autor que no podíamos recordar".

⁷³ RESTAK, *op. cit.*, p. 204.

que sobrevivieron dos milenios perdieron su relevancia entre Gutenberg y el Renacimiento ⁷⁴, y ya en los círculos educacionales modernos la pura y simple memoria no es especialmente valorada ⁷⁵. Reaparecen esporádicamente personas dotadas de una extraordinaria capacidad de memoria, pero no todas se han destacado por su creatividad ⁷⁶; en cualquier caso, creativas o no, las personas memoriosas no abundan hoy en día.

La conclusión inevitable, desde un ángulo u otro que se lo mire, es que no parece filosófica, empírica ni fisiológicamente sensato confiar a la memoria las ideas que se nos ocurran respecto de cualquier trabajo que debamos hacer o estemos haciendo ⁷⁷, a menos que deseemos cultivar las técnicas mnémicas que precedieron a la imprenta, y lo sepamos hacer ⁷⁸.

5.4. EL USO RACIONAL DE LA MEMORIA VS. LA ESCRITURA

Y aunque estemos privilegiados por una excelente memoria, «Querer recordarlo todo es una hazaña tan inútil como subir cinco pisos por la escalera cuando podemos usar el ascensor»; «Aquello que nos obligamos a guardar en la memoria relega un sector de nuestra capacidad cerebral a la función pasiva de playa de estacionamiento de ideas; a la inversa, el hecho de olvidar algo a pesar de todos los esfuerzos genera perturbaciones frustrantes» ⁷⁹; por ello, «no hay

⁷⁴ Un desarrollo del tema en WITROCK, *op. cit.*, pp. 142 y ss. Volvemos incidentalmente sobre esta cuestión a propósito del elemento visual en la clase magistral, cap. XIII, núms. 2.2 y 2.3.

⁷⁵ RESTAK, *op. loc. cit.*

⁷⁶ RESTAK, *op. cit.*, pp. 190 a 203. Una excepción de gran memoria y creatividad sería Proust: RESTAK, *op. cit.*, pp. 190 y 191. Otra excepción fue Homero; «Pero por lo que sabemos, Homero hubo muy pocos»: SAGAN, *op. cit.*, p. 276. También MOZART entraría en esta reducida lista, aunque con reservas: GARDNER, *op. cit.*, pp. 384 y 393.

⁷⁷ De todas maneras, para que se produzca el proceso fisiológico de desarrollo del sustento material de alguna información en cuanto memoria a largo plazo, se requieren de dos a tres horas de concentración sobre aquello que intentamos almacenar de ese modo, con lo cual el tiempo que se consume es mayor que el de escribirlo, y se ocupa espacio de memoria tal vez superfluamente.

⁷⁸ Nos remitimos a WITROCK, *op. loc. cit.*, y sus remisiones.

⁷⁹ Servan SCHREIBER, *op. cit.*, p. 112.

excusa para no escribir de inmediato todo lo que se nos ocurre, ni para olvidarlo»⁸⁰.

Si no anotamos una idea en el preciso instante en que ella nace en nuestro cerebro, estamos haciendo un acto superfluo o infundado de confianza en nuestra capacidad de registrar ideas en la memoria, para re-generarlas y escribirlas en *otro* momento de nuestra elección.

El dejar la escritura de una idea «para después» es así arriesgarse a que esa idea no reaparezca⁸¹. Si la idea era ir al cine, desde luego que no necesitamos incluirla en la agenda: si era cómo fundamentar en forma original y novedosa una cuestión, ella puede no renacer si no la anotamos en el momento en que ha tenido existencia en nuestra autoconsciencia o hemisferio dominante. «No confíe en su memoria. A menudo dejamos escabullirse una idea buena porque pensamos que la vamos a recordar. Con mucha frecuencia una idea que brilla durante un breve instante quedará irrecuperablemente perdida si no la anotamos en el momento»⁸².

De todas maneras, anotar una idea no implica abandonar el uso de la memoria: bastante precisaremos de ella para ordenar y recordar precisamente los papeles en que hemos anotado las ideas⁸³.

5.5. EL REGISTRO O LA PÉRDIDA DE LA IDEA

«El cerebro es autónomo (se pone a funcionar por sí mismo) en algunos aspectos y dependiente en otros»⁸⁴. Tenemos pues que aprender a recoger sus frutos cuando se pone a funcionar⁸⁵, autónomamente o no, y a producir ideas que, como todas, exis-

⁸⁰ Servan SCHREIBER, *op. cit.*, p. 164.

⁸¹ Esta es la observación más común: "La mayor parte de lo que la inteligencia deja escapar no vuelve jamás a recuperarlo" (SCHONPEHAUER, *op. cit.*, p. 585) Puede haber, con todo, una falsa idealización de ideas no recordadas, como recuerda la transcripción de PÉREZ que hacemos al final del núm. 7 del cap. X.

⁸² RAUDSEPP, *op. cit.*, p. 211. Ver también la cita de PÉREZ que hacemos al final del punto 7 del cap. X.

⁸³ Ver *infra*, núm. 7 *in fine* del cap. X.

⁸⁴ BUNGE, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁵ O sea, seguir el hilo de una idea, poniéndola sobre papel...

tirán en el cerebro, «pero sólo allí y sólo en el momento que son pensadas»⁸⁶.

Pasado ese momento, la idea simplemente no existe más en nuestra mente autoconsciente, y si no tenemos registro escrito de ella, es difícil o imposible que el cerebro vuelva a producirla en forma análoga, al no poder recurrir a la versión documental de su anterior presencia fugaz en la mente, y no tenerla necesariamente existente ni fácilmente accesible en la memoria.

En definitiva y según el proverbio chino, «La tinta más pálida es mejor que la memoria más retentiva»⁸⁷.

⁸⁶ BUNGE, *op. cit.*, p. 108. Recordamos la salvedad previa sobre el mundo 2 de Popper.

⁸⁷ Citado por Harry MADDOX, *Cómo estudiar*, Tau, Barcelona, 1969, p. 99.