

CAPITULO X

**RESUMEN DE LA REDACCION
CREATIVA DE LO ESCRITO**

1. La adquisición del oficio

Ya vimos que un abogado eficiente, en cualquier función que haya de desempeñar (juez, funcionario, abogado independiente, etc.) necesita saber *crear y escribir*. Si «Aprender a leer y, en menor grado, a escribir son, sin duda, los mayores acontecimientos en el desarrollo intelectual de una persona»¹, el estudiante de Derecho necesita ser entrenado por sus profesores en esta parte de su formación, a fin de irle corrigiendo sus primeros errores y transmitirle sus propios consejos.

Obviamente, el tiempo y el esfuerzo constante le irán dando una destreza creciente, en la cual se alivianan las dificultades que plantea el idioma, la gramática, etc., y poco a poco mejorarán el orden expositivo, la puntuación, la elegancia de la escritura, el estilo² literario³.

Esto implica que hay que escribir *mucho*, durante años, para finalmente adquirir el oficio. «Mozart no podría haber escrito sus obras más importantes... si no hubiera escrito antes miles de fragmentos musicales»⁴.

En el camino quedarán trabajos flojos o malos y fruto de excesivos esfuerzos, propios de los primeros años de la adquisición del oficio, pero poco a poco el que persista irá llegando a adquirir cada vez más destreza para expresarse *mejor* y al

¹ POPPER, *Búsqueda sin término*, Tecnos, Madrid, 1985, p. 17.

² Como expresa STRAWINSKY, *op. cit.*, p. 74, «El estilo es la manera particular con el cual un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio».

³ Ver, por ejemplo, J. MIDDLETON MURRAY, *El estilo literario*, FCE, México, 1951, o Guillermo DÍAZ-PLAJA, *El oficio de escribir*, Alianza Editorial, Madrid, 1969.

⁴ John GARDNER, *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la realidad*, Paidós, Buenos Aires, 1987, *op. cit.*, p. 388.

propio tiempo con menos dificultad: con los años, las palabras fluyen cada vez más fácilmente, y con mejor estilo.

Por lo expuesto, ayuda empezar a escribir tan temprano como se pueda, como lo atestiguan la mayor parte de los escritores⁵.

De todas maneras, convendrá releer las páginas de Borges sobre los excesos «estilistas»⁶, la representación de la realidad⁷, y no caer en el defecto del que «No comete pecados en la sintaxis, que es eficaz, pero sí en el argumento que indica»⁸.

2. El trabajo de reelaboración: claridad, estilo, sistematización, etc.

Hay una relación directa entre el *trabajo* que se ha puesto en corregir una y cincuenta veces —no es exageración— el borrador originario de un escrito y la claridad⁹, sistematización, armonía, ritmo, poder de convicción, etc., que resulta. Hay que adquirir «el hábito de escribir y reescribir una y otra vez, continuamente clarificando y simplificando»¹⁰.

El escrito poco trabajado es menos ordenado y más difícil, más repetitivo, etc. Es la misma aplicación de la regla que se dice expuso EINSTEIN para la ciencia: «diez por ciento de ima-

⁵ Algunos empiezan de niño, como Aragón, Sartre, etc. Ver ARAGÓN, *op. cit.*, p. 136; en la p. 53 habla de sus «novelas de infancia, las sesenta novelas que poblaron mis años desde los cinco hasta los diez años».

⁶ *Obras completas*, pp. 202 a 205, «La supersticiosa ética del lector» en su obra *Discusión*; p. 242, donde define «el buen pleonasmó», «el buen abuso de las conjunciones adversativas», etc.; p. 265, su crítica a FLAUBERT en la búsqueda del *mot juste*; p. 249, su indirecta defensa del «deliberado manejo de anacronismos» en Joyce.

⁷ «La postulación de la realidad», en *op. cit.*, pp. 217 a 219, donde está lo más útil para nuestro caso.

⁸ BORGES, *op. cit.*, p. 421, «El arte de injuriar», en su obra *Historia de la eternidad*.

⁹ La claridad no es una habilidad innata: es el producto del esfuerzo y la corrección *ad infinitum* de un texto, hasta que queda finalmente comprensible. Si la idea que se quiere transmitir al papel resulta confusa al comienzo, el progresivo trabajo sobre su texto contribuye a aclararla en la propia mente a través de su expresión escrita.

¹⁰ POPPER, *Búsqueda sin término*, *op. cit.*, p. 112. Es la observación más común, aunque no la regla absoluta, entre los escritores y creadores. Una excepción sería Mozart.

ginación, noventa por ciento de transpiración»¹¹. Ya vimos en el capítulo anterior que trabajando, o sea escribiendo, también emergen ideas creativas, sea en ese mismo momento o posteriormente, a consecuencia de haber estado escribiendo, estudiando, pensando.

De tal modo, sucesivas relecturas y continuas correcciones hasta el momento final de la firma e incorporación al expediente mejoran siempre todos los aspectos de forma y de fondo. Y después de terminado y entregado, quien tenga autocrítica inevitablemente encontrará aspectos que podría haber perfeccionado.

Si el tiempo lo permite, conviene dejar reposar un trabajo, tomar distancia de él¹², pues ayuda a verlo más críticamente. Nadie podrá tal vez seguir el consejo de HOMERO, que escribía un poema y lo dejaba siete años antes de corregirlo una vez más y darlo a la luz, pero en el caso de las sentencias judiciales es tradición de muchos tribunales discutir y pulir versiones durante cierto tiempo, si el caso lo justifica¹³, y muchos escritores interrumpen un trabajo por períodos más o menos largos¹⁴, sin perjuicio de continuar con otros¹⁵.

Por otra parte, llega siempre un punto en que las correcciones producen, como en economía, rendimientos decrecientes; allí es necesario detenerse. Y quienes lleguen a escribir como BORGES podrán alguna vez decir «Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. Las modificaciones verbales no estropearán ni me-

¹¹ O EDISON: «La invención: 1 por 100 de inspiración, 99 por 100 de transpiración» (MOLES, *op. cit.*, p. 258). otra «proporción» (20-80 por 400) en Umberto ECCO, *Apostilla al nombre de la rosa*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 1987, p. 16, no cambia la idea central... Son muy pocas las cosas que salen de un trazo bien, y aun ellas el autor siempre puede mejorarlas.

¹² Es este, sin duda, un consejo que vale para todo. Ver, entre otros, Jean-Luis SERVAN SCHREIBER, *Cómo dominar el tiempo*, Emecé, Buenos Aires, 1986, p. 112.

¹³ Así, en la Corte de Estados Unidos, como relata SCHWARTZ, *Super Chief*, *op. cit.*

¹⁴ ECCO, *Apostillas...*, *op. cit.*, p. 26, dejó durante un año *El nombre de la rosa*; otros ejemplos abundan. Ver Jean-Louis de RAMBURES, *Comment travaillent les écrivains*, Flammarion, París, 1978, p. 51.

¹⁵ Pues ya vimos, esta es una de las formas de estimular la creatividad: cap. VIII, punto 5.2.

jorarán lo que dicto, salvo cuando éstas pueden aligerar una operación pesada o mitigar un énfasis»¹⁶. Para los demás, mejor recordar su otra afirmación de que «El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio»¹⁷; o, desde luego, a la muerte¹⁸.

3. Un trabajo largo ¿se hace de una sola vez o de a pedacitos?

Hemos expuesto en este subtítulo un interrogante absurdo, que además está contestado en el capítulo anterior, pero lo hacemos porque implícitamente está presente, como *respuesta errónea*, en mucha gente que a lo mejor quiere o querría escribir algo, o debería hacerlo y sin embargo no encuentra cómo¹⁹.

El caso más típico de falencia, en el sentido de este subtítulo, se encuentra en quienes se enfrentan a posibles trabajos que saben deben tener alguna extensión considerable (una tesis, un libro, un tratado), o incluso extensiones más reducidas pero contadas en más de una decena de páginas (una monografía, un artículo, una sección para un libro colectivo).

El problema de *extensión* no se le suele presentar en cambio al que tiene que hacer una demanda, alegato, sentencia, porque sabe que no hay extensión alguna requerida y si puede ser conciso es mejor.

En este caso el objetivo inicial es poder «construir la argumentación partiendo de un modelo simple, que iremos enriqueciendo progresivamente»²⁰.

En ambas situaciones la cuestión es análoga: pocas veces un trabajo se hace todo de un tirón, ni aún el primer borrador²¹.

¹⁶ *Obras completas, op. cit.*, p. 1022.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 238, «Las versiones homéricas», en su obra *Discusión*.

¹⁸ Así Miguel Angel trabajó cincuenta años en distintas versiones de «La Piedad», y la muerte le llegó con una de ellas inconclusa: HEUSINGER, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹ Puede con ello prescindir de la lectura de esta segunda parte quien haya encontrado razonable lo precedente, o no le queden dudas prácticas al respecto.

²⁰ CARRIÓ, *Cómo argumentar...*, *op. cit.*, p. 51.

²¹ Una excepción sería Claude LEVI-STRAUSS, según se expresa en DE RAMBURES, *op. cit.*, p. 107; de todos modos, destaca que ese manus-

Si hablamos de un libro, la afirmación es tan evidente que parece superflua. Sin embargo creemos que no siempre lo es, y por eso insistimos en lo obvio: cualquier trabajo, largo o reducido, se hace de a pequeños pedacitos, creados cada uno separada e individualmente, que al comienzo no tienen todavía la suficiente entidad o unidad como para constituir siquiera el borrador inicial.

En esa primera etapa todo lo que vamos consiguiendo son fichas, papeles sueltos, pequeñas anotaciones, frases que se nos han ocurrido, etc., que hemos juntado a propósito de algún interés concreto y aún no sabemos cómo ordenar, ni siquiera sabemos si podremos armar en algo que sea de interés.

GOETHE cuenta que antes de escribir *Werther* «había juntado la totalidad de los materiales de que disponía, *pero no querían tomar forma alguna*», le faltaba un «argumento que habría de darles cuerpo», hasta que un día tuvo «como una iluminación» y concibió el esquema de la obra, la cual pasó a escribir ininterrumpidamente durante un mes, sin salir de su pieza, hasta terminarla ²².

Es así de a poco, con la sucesiva acumulación de trozos de ideas, que va tomando forma algo parecido a un primer escrito, o al esquema argumental de él.

A su vez, para hacer ese primer documento a partir del cual seguir trabajando, no hay otra forma que la de hacerlo de a pequeños trozos, ordenados y sistemáticos o no, que progresivamente irán completándose con nuevos distintos párrafos hasta que, de a poco, y por sucesivos agregados, armados, supresiones, reordenamientos, comienza a tomar la forma de un borrador con unidad temática.

Sea cual fuere la extensión que resulte, casi siempre sólo ha podido materialmente ser realizada de a poco, por etapas sueltas, trozos independientes, aproximaciones sucesivas, etc., que sólo lenta y progresivamente fueron algún día comenzando a adquirir forma unificada o sistemática, y siempre todavía

critico puede ser «monstruoso» y que sólo después puede «pasar a la escritura», o sea, a rehacerlo por partes; dice lo mismo François MALLET-JORIS, en DE RAMBURES, p. 112.

²² Citado en VERALDI, *op. cit.*, pp. 126 y 127.

provisional, como primera expresión de ideas propias a ir enriqueciendo posteriormente.

BORGES, a partir de su ceguera, no pudo hacer ni siquiera cuentos cortos, al no poder leer lo que antes escribía de a partes, y debió reducir su creatividad a ensayos breves y poemas, los únicos que podía, por su mayor brevedad, elaborar íntegramente en su cabeza antes de dictarlos ²³.

4. ¿Cuál es el momento de la autocrítica? ²⁴

La respuesta es otra vez una obviedad, pero gran cantidad de personas tienen una conclusión errónea a través de su comportamiento.

Estamos insistiendo en que las ideas tienen existencia en la mente sólo por momentos. Son muy pocos los creadores con la suficiente capacidad ²⁵ como para concebir enteramente en su cabeza, sin escribir nada, toda una obra completa. Se dice que algunos genios de la música podían hacerlo, MOZART, por ejemplo ²⁶, aunque en la misma línea Beethoven en cambio modificaba y reescribía su composición con frecuencia ²⁷.

VAN GOGH dice también de una de sus obras que la concibió íntegramente en su cabeza antes de ejecutarla ²⁸; pero tampoco es la regla en los artistas, en ellos el acto de crea-

²³ Ana María BARRENECHEA, *La expresión de la irrealdad en la obra de Borges*, Cetro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984, p. 12: «Si no veía lo que escribía, no podía imaginar una historia de cierta extensión. Por eso se volcó a la invención de prosas muy breves».

²⁴ Continuamos aquí el desarrollo introductorio efectuado en el cap. VIII, núm. 8.

²⁵ Memoria, atención, concentración, motivación, lo que fuere, en alto grado.

²⁶ Según su famosa carta ya citada, VERNON, *op. cit.*, p. 55; aunque hay quienes dudan de su autenticidad. Un desarrollo de este problema concreto de si MOZART concebía o no toda la obra en su mente, que concluye por la negativa al menos en términos literales, en GARDNER, *op. cit.*, pp. 384 a 393.

²⁷ POPPER, *Búsqueda sin término*, *op. cit.*, pp. 89 y 91: «trabajaba con el mayor empeño, versión tras versión, en una idea, intentando clasificarla y simplificarla».

²⁸ VAN GOGH, *Correspondence complète*, t. II, París, Gallimard, p. 101, transcrita en VERALDI, *op. cit.*, p. 124.

ción no es previo sino concomitante al acto de pintar ²⁹, esculpir, dibujar.

La cuestión con que se inicia este párrafo es, entonces, que la creación y autocrítica no pueden hacerse «en la cabeza», antes de escribir una línea. Son más creadores los que desarrollan la aptitud de volcar sus ideas al papel ³⁰ sin pretender criticarlas o censurarlas previamente ³¹ y luego someten a crítica lo que han realizado, trabajando en múltiples versiones³² que van descartando lo malo, seleccionando ³³ y reelaborando lo bueno³⁴.

La creación supone liberación o libertad interior, al menos momentánea desinhibición, suspensión de la autorepresión y autocrítica hasta el momento en que la idea ya esté vertida al papel. Ello supone una mezcla de modestia y audacia: modestia para admitir *a priori* que uno puede hacer trabajos que resulten malos, y audacia para prescindir en el acto creativo de los cánones o normas ³⁵.

²⁹ Algunos pintores dicen «Yo no bosquejo. Lleno. Y también retoco. Aprovecho lo de abajo. Pero no me plantea el cuadro en la cabeza. Porque después de ir haciéndolo te das cuenta de que sale otra pintura»: Josefina ROBIROSA, revista «DYD», núm. 2, Buenos Aires, 1987, p. 40.

³⁰ Papel, tela, mármol u otro soporte físico que consigne o corporice la idea creativa.

³¹ O como dice Samuel BECKETT, escribo «sin saber lo que ello significa... Los sí y los no, esto es otra cosa, ellos me vendrán a medida que avance»: citado en ARAGÓN, *op. cit.*, p. 150.

³² Ya recordamos el «yo pruebo, pruebo y pruebo» de JOSELINA ROBIROSA, *op. cit.*, p. 38. También agrega: «Creo que mis ideas funcionan sólo en la primera instancia. Después se enriquecen en la reparación del error» (pp. 40 y 41).

³³ POPPER, *Sociedad abierta...*, *op. cit.*, pp. 78, 82, 84, 88. En palabras de STRAWINSKY, *op. cit.*, p. 73, «Todo arte presume un trabajo de selección... Proceder por eliminación, saber descartarse... es la gran técnica de la selección».

³⁴ Así MATISSE hacía dibujos que llamaba «Variaciones», «soñando con la mano» (ARAGÓN), hasta que le salía uno inspirado, y de éste decía que había comenzado por «un leve movimiento tembloroso» que querría terminar en un «canto de órgano»: ARAGÓN, *op. cit.*, p. 131, extendiendo la comparación de la pintura a la música, como MATISSE, y por implicancia a la escritura.

³⁵ Josefina ROBIROSA, a la pregunta «¿Tuviste que prescindir de algo para concretar tu obra?» expresa: «Sí, creo que de mi educación y de los valores estéticos. Y tuve que incorporar la aceptación de mis propios procesos. ¿Sabes por que Romulo Macció es un gran pintor? Porque se permite cuadros malos». Revista «DYD», núm. 2, Buenos Aires, 1987, p. 40.

La valía o seriedad del trabajo creativo depende también de la posterior autocrítica y mejoramiento o censura total final, pero esto es una etapa ulterior y diferente. No se adelanta jamás en materia de creación si se ejerce un rol autocrítico antes de haber visto en blanco y negro (o en el pentagrama, la tela, maqueta, etc.) cuál es la idea propia que se trata de criticar o censurar³⁶.

Por cierto que esto produce mucho trabajo que finalmente no sirve, que ni el propio autor muestra o publica, que incluso destruye expresamente o manda destruir a sus herederos (para no destruirlo él mismo por las dudas que, mientras viva, pueda mejorarlo). Eso es normal, sea que los demás luego compartan o no la mala o buena calidad de lo ocultado o mandado destruir.

No se *crea* en la actitud pasiva o «reflexiva» de *El pensador* de RODIN³⁷, se lo hace *escribiendo* ideas para ver como quedan, del mismo modo que el escultor no *crea* la escultura en su cabeza, sino que primero hace numerosos dibujos³⁸ y luego *esculpe* primeras y sucesivas versiones³⁹, antes de llegar a la escultura definitiva. Se crea una escultura *dibujando* y *esculpiendo*⁴⁰.

Así como RODIN no *creó* *El pensador* en la actitud en que físicamente lo coloca —abstraído, estático, quieto—, sino que lo hizo *dibujando* primero y *esculpiendo* después sucesivas versiones antes de la última o definitiva, así también el que escribe en cualquier tema no se coloca como *El pensador*, sino como

³⁶ Por eso Françoise MALLET-JORIS dice que escribir de entrada «todas las tonterías que le pasan por la cabeza»: para destacar el carácter *acrítico* que debe tener este primer momento creativo (en DE RAMBURES, *op. cit.*, p. 111).

³⁷ Que corresponde a una errónea y más antigua percepción popular: «Cualquier escritor mediano describirá fácilmente la actitud de inmovilidad de un hombre sumido en honda meditación o en el asombro que petrifica, diciendo: *Parecía una estatua*» (SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 532).

³⁸ Ya vimos que del mismo modo procede el pintor, como también lo recuerda Claude LEVI STRAUSS en DE RAMBURES, *op. cit.*, p. 107, haciendo igual paralelismo con la escritura. La diferencia reside en que LEVI STRAUSS puede hacer el libro entero para después retrabajarlo, en lugar de proceder por partes (p. 107); ello, de todos modos, *luego* de la investigación preliminar (p. 109).

³⁹ Por ejemplo, MATISSE: ver LEGG, *op. cit.*, pp. 23 a 35. Lo mismo MIGUEL ANGEL, LEONARDO DA VINCI.

⁴⁰ Desde luego, según la técnica y el material empleados esta palabra es susceptible de múltiples denotaciones, pero todas ellas están en el campo de la *acción*, no de la *meditación* exclusiva y previa.

RODIN; o sea *actuando*, pero esta vez en el plano literario ⁴¹: *escribiendo* ideas sueltas, dando forma de a poco al primer borrador del trabajo, lo que puede llevarle horas, días, meses o años según su interés, creatividad, tiempo.

No conocemos en cambio de ningún gran creador que haya sostenido formalmente que *todo* un libro lo tenía *íntegramente* en la cabeza antes de escribirlo (sí la idea general, el desarrollo global, pero no todo el *texto* de la obra). Dejamos para el párrafo 5 la cuestión de si es indispensable partir o no de un esquema, pero digamos acá por el momento que la escritura misma, la factura concreta de la obra, no puede normalmente desarrollarse *íntegramente* en el cerebro, para luego pasar a redactar meramente las ideas previamente pensadas *in totum*. Ello supondría un esfuerzo gigantesco e inútil de memoria (*infra*, punto 7), cuanto menos, y probablemente sea incluso imposible.

Ese posible error en quien tiene que escribir algo puede llevarle a intentar pensar primero todo en su cabeza, para luego iniciar el acto de escritura global y único. En verdad las cosas no ocurren así.

La reflexión crítica adecuada del conjunto y de sus partes sólo es materialmente posible a partir de un documento que tenga existencia en el papel, y permita entonces su evaluación global y sectorial, modificación, adecuación.

5. ¿Hace falta un esquema previo?

Hay novelistas profesionales que tienen todo el esquema o idea central de un libro en la cabeza o en el papel antes de comenzar a escribirlo, lo cual no dista mucho de quienes elaboran primero el esquema de una investigación haciendo el programa o índice de su contenido temático; otros hacen el plan *a posteriori* del trabajo ya encaminado o incluso concluido en su primera versión ⁴².

⁴¹ Es «pensar por la escritura» como dice ARAGÓN, *op. cit.*, p. 130, tomando el ejemplo del pintor Georges BRACQUE en su autodescripción del acto de pintar un cuadro; «No sabía lo que iba a decir, es el decirlo que le hace decirlo». Igual reflexión en MATISSE: LEGG, *op. cit.*, p. 1.

⁴² Françoise MALLET-JORIS, en DE RAMBURES, *op. cit.*, p. 112. También el pintor GEORGE BRAQUE, según relata ARAGÓN, *op. cit.*, pp. 128 a 130,

Ambas alternativas son admisibles cuando se trata de hacer un escrito jurídico creativo; se puede comenzar con un plan completo, con sólo alguna conjetura, o con ninguna: en este último supuesto el trabajo se inicia por lo general por el ordenamiento y relato de los hechos y antecedentes del caso.

En el primer caso, es la situación típica de quienes proponen una investigación a un organismo que pueda subsidiarla, y necesitan primero someter a aprobación un listado ordenado y lógico de temas y subtemas a tratar (con otros ingredientes: propósitos, métodos, bibliografía, director de la investigación, etc.). Lo mismo ocurre con quien propone un tema de tesis para el doctorado.

Esto puede resultar necesario en tales casos, y fructífero a muchas personas, pero salvo los supuestos de obligatoriedad (subsidio, tesis), no es indispensable partir de ese modo, ni la mayoría de los trabajos se hacen así ⁴³; tampoco el resultado final confirma cada una de las hipótesis temáticas previamente concebidas.

Es posible partir de alguna conjetura si uno la tiene inicialmente, aún sin desarrollar un plan; también al ir escribiendo trozos de ideas sueltas alrededor de algún tema que nos interesa, es factible que finalmente formulemos *ex post* alguna o algunas conjeturas que comiencen a darles unidad.

Otras veces tenemos anotaciones de ideas autónomas, que durante años permanecen aisladas, sin poder al parecer servir a nada útil ni formar parte de ningún proyecto concreto de investigación; puede o no llegarles el día en que encajen dentro de una conjetura posterior, y resulten a la postre, a veces décadas después, perfectamente aptas para integrar el primer borrador de esa hipótesis no existente en el hemisferio dominante al momento de emerger la idea parcial y aislada ⁴⁴.

comparando una vez más con la literatura. A su vez, él expresa lo mismo de *toda* su propia obra literaria: pp. 14 a 17. También GOETHE concibió «las líneas maestras» de *Werther* recién después de juntar «la totalidad de los materiales de que disponía»: VERALDI, *op. cit.*, pp. 126 y 127.

⁴³ Salvo grandes ideas previas, líneas generales, etc., o conjeturas o hipótesis generales o particulares.

⁴⁴ Es lo que le ocurrió a GOETHE con *Werther*, según lo relata VERALDI, *op. cit.*, pp. 126 y 127.

Concluyendo, una obra larga se hace de a pequeños pedazos, y ni siquiera como si se construyera una pared, por un orden lógico ⁴⁵, sino que a veces se crea a partir de trozos desconectados y asistemáticos que poco a poco pueden llegar —pero no siempre llegan— a constituir una pieza coherente sostenida por alguna conjetura.

En cuanto al orden vs. desorden, nos remitimos al capítulo VIII, números 4.1. y 4.3.

6. ¿Cuándo se anotan las pequeñas ideas? ⁴⁶

Otra obviedad que no todos tienen siempre presente, es en qué momento conviene anotar las ideas parciales, aisladas, provisionales, que vayamos teniendo.

Si lo primero es tener motivaciones, y preferiblemente primarias, ¿cómo se hace para aprovechar las motivaciones que se tenga; para sacarlas a la superficie, desarrollarlas, hacerlas fructificar plenamente?.

Al efecto, hay que comprender que tratándose de un proceso psicológico de *interés* no puede pretenderse ordenarlo directamente con la *voluntad*. Uno no se puede *mandar* a sí mismo crear algo; pero puede *ayudarse* a sí mismo a crear algo.

La «regla de oro» es no desaprovechar jamás una idea, una ligerísima chispa de motivación primaria, el más leve interés por la más superflua idea: allí mismo hay que utilizar la voluntad, pero para dejar de lado las demás ocupaciones, importantes o no, que al momento se estén realizando, y ponerse a trasladar al papel la idea que se ha tenido en el instante. En consecuencia, «Lleve siempre un anotador. Las ideas aparecen a cualquier hora y bajo las circunstancias más extrañas. Si no las anota pueden volver a hundirse en el subconsciente» ⁴⁷.

Las ideas «no tienen existencia propia»: están en el cerebro que las piensa, «pero sólo allí y sólo en el momento en que son

⁴⁵ Excepto en las novelas, en que el autor generalmente empieza por el orden o secuencia que luego tiene el libro.

⁴⁶ Reiteramos y ejemplificamos aquí lo adelantado en el cap. IX, núms. 3,4 y 5.

⁴⁷ RAUDSEPP, *op. cit.*, p. 211.

pensadas»⁴⁸. Dado que «no incluye(n) la propiedad de espaciotemporalidad», «no se encuentran en ningún lugar»⁴⁹, es indispensable darles un soporte físico externo al cerebro, anotándolas, poniéndolas en la materialidad del lenguaje⁵⁰ escrito, a fin de que luego al leerlas podamos reproducirlas en la mente con las mismas características con que aparecieron al comienzo.

El criterio de posponer lo que se está haciendo para escribir algo en el preciso momento en que la idea se cruza en la mente, parece duro y difícil. Sin duda lo es. Pero estamos queriendo contestar la pregunta de *cómo* se escribe, y a nuestro modo de ver ella atraviesa ineludiblemente la primera de *por qué* se escribe. Se escribe porque se tiene una motivación, primaria o secundaria, que genera las ideas; y se almacena la idea de la única manera segura y eficaz que existe, poniéndose en la máquina, en la computadora, al dictáfono, o tomando papel y lápiz o pluma y empezando a anotar.

Las obligaciones del momento no van a quedar demasiado tiempo postergadas: las ideas son fugaces, y luego de anotar algún renglón, un par de páginas o más, se agota la imaginación que generó el abandono —también fugaz— de otra obligación. Al fin de cuentas, son unos minutos nada más, los mismos que utiliza cualquier compañero de oficina para tomar un café. Luego quedará siempre oportunidad para compensar a los clientes, jefes y amigos, con tiempo adicional⁵¹.

⁴⁸ BUNGE, *El problema mente-cerebro*, op. cit., p. 108. Ya lo había dicho en otro contexto SCHOPENHAUER, op. cit., p. 582: «... a condición de olvidar por el momento todas las demás, de las cuales dejamos de tener conciencia, lo que equivale a decir que en aquel instante dejan de existir para nosotros». Ver aclaración de la nota siguiente; la bastardilla es nuestra.

⁴⁹ BUNGE, op. loc. cit. Estas expresiones dirigidas a refutar el mundo 3 de *Popper* resultan con todo aplicables en su contenido del mundo 2. La consecuencia práctica es la misma: si no se anota la idea, tal vez quede registrada en la memoria pero desaparece de la conciencia y allí, al menos, se pierde.

⁵⁰ Creemos que ese era el sentido con el cual Aristóteles decía que el pensamiento no existe sino como pensamiento «parlante», es decir, exteriorizado fuera de la mente, a través de signos sensibles. Ampliar *supra*, núm. 4.

⁵¹ A menos, claro está que se quiera aprovechar más tiempo para la creación. Como decía VOLTAIRE, «El tiempo es bastante largo para quién lo aprovecha. Quien trabaja y piensa extiende sus límites».

Y si por ventura los dos renglones se transforman en dos o tres páginas y continúan; si la imaginación no se agota, no se cometa el error de ceder a otras preocupaciones: esa puede ser la creación, la oportunidad, el esquema del artículo completo, el memorial terminado, la monografía diseñada, el capítulo o párrafo clave armado ⁵²; o a lo mejor una modestísima y finalmente inútil idea.

Tal es el destino de la creación: nadie sabe de antemano si la idea que se le está ocurriendo será aceptable o censurable socialmente, exitosa o no: sólo luego de escribirla podrá analizarla mejor, criticarla, contrastarla, y finalmente, postularla, olvidarla o archivarla. Sin esa primera versión escrita de la idea, una cosa es segura: sobre ella ninguna creación, ni buena ni mala, habrá.

El tiempo que en ese instante uno quitó a los problemas cotidianos ⁵³ no era de creación y el que empleó en su lugar, sí lo es. El momento retaceado puede adaptarse a otro horario, ya que son apenas algunos segundos, minutos o en el peor de los casos algunas horas; excepcionalmente algunos días, en un muy raro supuesto cuantitativamente importante de creatividad.

Esto no es demasiado frecuente: sólo los que terminan con una gran producción escrita pueden necesitar hacer grandes demandas de tiempo sobre sus demás ocupaciones. En ellos, la vocación los ha hecho escritores, buenos o malos, de uno u otro calibre, y ya esto se torna parte tan sustancial de su vida como para que los demás comprendan que es su trabajo y a veces, hasta para que abandonen su trabajo anterior y se puedan dedicar sólo a escribir ⁵⁴. BORGES fué funcionario público durante una parte de su vida, y ejemplos análogos son abundantes. Para andar ese camino, así sea en infinitesimal parte, hay que empezar por ir «robando» pedazos de tiempo a lo demás, a fin de ir anotando en blanco y negro las ideas que de tanto en tanto

⁵² Así ECCO cuenta cómo escribió una escena creativa pero a partir de trozos «copiados», «de una tirada», como quien «piensa incluso a través del ritmo con que los dedos golpean las teclas de la máquina»: *Apostillas...*, *op. cit.*, pp. 50 y 51, que contradice tal vez la crítica que hace a LAMARTINE en la p. 16.

⁵³ Esos «parásitos» según Max GALLO, en DE RAMBURES, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁴ De todas maneras, aún los escritores profesionales se quejan del tiempo que pierden en no escribir: Max GALLO, en DE RAMBURES, *op. loc. cit.*

acuden a la mente, y hacerlo es ese preciso instante y no otro después.

Además, hay en esto la creación y fortalecimiento de sinapsis o canales de comunicación entre el hemisferio menor y el hemisferio dominante del cerebro o, en terminología más tradicional en psicología, entre el subconsciente y el consciente.

Si se nos permite la figura literaria, una vez que el subconsciente ha tomado «confianza» con el consciente, una vez que tiene la seguridad de que las ideas que le proporcione no serán «pospuestas» hasta terminar la charla o el trabajo ocasional, una vez que percibe que cada vez que aporta una idea al intelecto éste pondrá manos a la obra, cada vez le dará más ideas, con mayor fluidez y frecuencia.

Esta figura literaria también se puede trasladar en términos neurales ⁵⁵ algo más recientes o «modernos» ⁵⁶, pero el resultado práctico es el mismo.

7. ¿Hay que tirar lo que no sirve?

Múltiples factores influyen para la respuesta, que depende:

- 1.º De si lo escrito —poco o mucho— no sirve porque es malo, pobre, etc., en su idea creadora,
- 2.º O si lo es tan sólo en su expresión, redacción, etc.,
- 3.º O porque no encaja en ningún otro trabajo coherente que tengamos siquiera conjeturado,
- 4.º También incide, sin duda, la relación entre nuestra capacidad de creación y de almacenamiento, y
- 5.º El propio gusto o intuición del creador por lo que ha hecho: si le disgusta, probablemente lo tirará o destruirá ⁵⁷.

⁵⁵ BUNGE, *op. cit.*, especialmente pp. 100, 104, 108 *in fine*, 152, 170, etcétera; POPPER y ECCLES, *op. cit.*, pp. 257 a 457, caps. E1 a E8. Desde luego, existen múltiples controversias entre ambas obras.

⁵⁶ Por cierto, el estudio y conocimiento del cerebro y su funcionamiento se encuentra aún en etapas casi primitivas, y no queda sino esperar la continuación de la investigación de los neurofisiólogos.

⁵⁷ Al respecto, la historia está llena de casos de obras salvadas luego de la destrucción por su autor (por ejemplo, una de las versiones de «La Piedad» de Miguel Angel: HEUSINGER, *op. cit.*, pp. 30 y 31)

Si la hipótesis es o parece ser la primera o la quinta, tal vez convenga desprenderse de lo escrito. Si había allí oculta alguna idea que no logró emerger al hemisferio izquierdo, podrá hacerlo más adelante. Así ARAGÓN terminó de escribir una «novela-monstruo»⁵⁸ que finalmente destruyó, para tres o cuatro años después comenzar a repensar el *leit-motiv*⁵⁹, lo que lo llevaría *veintidós* años más tarde a escribir otra en igual senda que la primera⁶⁰.

No obstante, siguiendo la misma línea de razonamiento del punto anterior, pensamos que no hay que tirar nada, aunque no sirva, hasta que poco a poco los años y la acumulación nos van obligando a desprendernos de lo que ya no podemos almacenar. La computación, a que nos referimos en el capítulo XII, punto 6.º, brinda una solución tecnológica a este problema material.

La selección de nuestros mejores trabajos para continuar con ellos, descartando otro más pobres o malos, no requiere pues normalmente la destrucción física de estos últimos. Ello nos evitará también dudas posteriores sobre si aquello que concebimos en el pasado no era después de todo una buena idea: basta con buscarlo y releerlo para despejar la incógnita.

Un autor expone risueña pero realistamente estas dudas de método: «1. Tengo unos papeles con apuntes que me son necesarios... 10. Los extravié, los necesito y no los tengo. 11. Los necesito porque no los tengo... 22.5. ¡Si tuviera aquellos papeles...! ... 29. Vuelvo a leerlos y me resultan insuficientes. 30. ¿Dónde, entonces, estaban los conceptos esclarecedores que en ellos supe hallar? ... 34. Compró un libro que desarrolla los puntos de vista de los papeles innecesarios que encontré. 35. ¿Son innecesarios porque los encontré?»⁶¹.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 48. El término «monstruoso» es frecuentemente empleado por diferentes creadores para referirse a obras propias que luego desechan, destruyen o incluso mejoran.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 51; p. 19.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 49, y agrega: «Las vías del Señor son decididamente impenetrales»; la idea matriz era a su vez, sin duda, atrevida (p. 49), al igual que los autores que influyeron en ella: pp. 50 y 51.

⁶¹ PÉREZ, *op. cit.*, pp. 229 y 230.