

AUTOAPRENDIZAJE

ESCRITURA CREATIVA

**TÉCNICAS PARA
LIBERAR LA INSPIRACIÓN Y
MÉTODOS DE REDACCIÓN**

Louis Timbal-Duclaux



EDAF

LOUIS TIMBAL-DUCLAUX

TERESA DEY

ESCRITURA CREATIVA

AUTOAPRENDIZAJE

3

Título del original francés:
L'ÉCRITURE CRÉATIVE

Traducido por:
M. ASENSIO MORENO

© 1986. Editions Retz, París.

© 1993. De la traducción, Editorial EDAF, S.A.

© 1993. Editorial EDAF, S.A. Jorge Juan, 30. Madrid.

Para la edición en español por acuerdo con Editions Retz. París.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

TERESA DEY

ISBN: 84-7640-661-4

Depósito legal: M. 17.675-1993

*Dedico este libro
a los autores que lo han inspirado
y a los lectores que lo utilizarán.*

PRINTED IN SPAIN

IMPRESO EN ESPAÑA

Gráficas Rogar, S. A. Fuenlabrada (Madrid)

TERESA DEY

Índice

	<u>Págs.</u>
INTRODUCCIÓN. OBJETIVO, MÉTODO Y PLAN DE ESTE LIBRO	11
PRIMERA PARTE	
EXPLICAR Y COMPRENDER	23
1. Los dos cerebros	25
2. Dos formas de inspiración, dos lenguajes	57
SEGUNDA PARTE	
PARTIR: CINCO MÉTODOS CREATIVOS	91
3. Dibujar constelaciones de palabras	99
4. Partir del cuadro, del esquema, del dibujo	127
5. Escribir de prisa, «hablando con la estilográfica» ...	151
6. Los 101 rumbos creativos	167
7. Del estudio sistemático de un enunciado al cuestionamiento creativo	213
TERCERA PARTE	
VOLVER	239
8. La reescritura estructural: títulos, párrafos, plan	241
9. Cómo trabajan los escritores: consejos prácticos	269
BIBLIOGRAFÍA SUMARIA	303

TERESA DEY

Los ejercicios y sus soluciones

¿Qué representan los dibujos siguientes?, 38	Solución 286
Los grabados sediciosos, 39	Solución 286
Y ahora le toca a usted: ¿derecho o izquierdo?, 45	Solución 286
¿Qué teorema de matemáticas ilustra este visual?, 70	Solución 287
Sherlock Holmes contra Maigret, 88	Solución 289
Comentario compuesto, 88	Solución 292
Asociación de ideas, 114	Solución 292
La estación, 129	Solución 293
Las contrapartidas de masa monetaria, 138	Solución 299
Leyes Aurox, 149	Solución 300
La carta, 195	Solución 300

Introducción

Objetivo, método y plan de este libro

Usted desea escribir; o bien usted no lo desea especialmente, pero está obligado a hacerlo dentro del marco de sus actividades. Sea cual sea su sexo, su edad y su profesión —sea usted escritor, escribiente, periodista o administrativo—, tiene usted que afrontar la dificultad de escribir.

Ciertamente, no se trata para usted de «aprender a escribir», en el sentido de trazar letras sobre el papel. No se trata tampoco de redactar textos corrientes, como pudiera ser una carta a un amigo. Se trata de escribir en el más noble sentido del término: de componer, de crear. Y el problema de fondo es el de la *inspiración*; el punto en el que el arte de escribir toca íntimamente el arte de pensar.

¿Qué decir sobre un tema y cómo decirlo? La antigua retórica dividía el arte de escribir en cuatro partes sucesivas. La *invención*, o arte de encontrar las ideas. La *disposición*, o arte de ponerlas en orden construyendo un plan. La *elocución*, o arte de elegir las palabras y formar las frases. Finalmente, la *presentación*, que podía ser ya oral, ya escrita.

Ahora bien, si usted escucha a los profesores, o examina atentamente los manuales existentes sobre el arte de escribir, comprobará que ellos se extienden largamente sobre las dos últimas partes, pero muy poco sobre las otras dos. Y sobre todo sobre la primera, que está, sin embargo, en la

base de todas las demás: *el arte de encontrar las ideas*. Esto no debe asombrar, porque es efectivamente la más difícil. Porque se trata ni más ni menos que de enfrentarse con este espinoso problema: ¿Qué hacemos para pensar? O, dicho con otras palabras: ¿Cómo funciona nuestro cerebro?

Me apresuro a tranquilizar al lector: no es sobre este importantísimo tema *en sí* sobre el que tengo la intención de extenderme. ¡Sobrepasa con mucho mis competencias y aptitudes! Tampoco pretendo dárme las de escritor, dando lecciones a otros colegas mucho más dotados que yo. Por el contrario, si me he interesado por este tema es porque he experimentado en mí mismo la dificultad de escribir. Si he acometido la tarea de escribir este libro es con la esperanza de, haciéndolo, ver más claro el problema dentro de mí mismo. Esto para analizar mis propias dificultades, las de mis hijos y las de mis cursillistas. Y, de paso, hacer que otros se aprovechen de mis descubrimientos.

Nunca se me hubiese ocurrido escribir un nuevo libro sobre un tema que ya se hubiese tratado mil veces, desde hace dos mil años, si no hubiese surgido en la materia algo de *nuevo*.

Efectivamente, debo hacerles a ustedes partícipes de dos noticias *muy buenas*.

Dos buenas noticias

La primera de ellas nos viene de la *medicina*. En 1981, el doctor Sperry, de Los Ángeles, recibía el premio Nobel, galardón que coronaba más de treinta años de investigaciones sobre el doble funcionamiento cerebral. Por aquel entonces, se publicaron en Francia algunos artículos en los periódicos; después, salvo excepciones, casi nada... Y ha sido una pena, porque se trata de un descubrimiento de primer orden, del que todavía no se han terminado de sacar todas las consecuencias.

Sin embargo, en el dominio de la pedagogía, algunos han comenzado a hacerlo, especialmente en los Estados Unidos. En primer lugar Herrmann, en la Universidad de Texas, que ha propuesto el nuevo modelo de funcionamiento cerebral en cuatro partes (al que habremos de referirnos). Pero se ha dado también —más o menos relacionada con estas teorías— una verdadera *revolución pedagógica*, que se desarrolla desde hace diez años en los colegios y universidades americanas más avanzadas. Ésta es la segunda buena noticia. Ahora bien, de este movimiento, casi nadie en Europa, hasta el presente, había oído hablar. En la actualidad no existen más que unos pocos libros*, y lo esencial se encuentra desperdigado en artículos —todos en inglés— que tienen una circulación casi confidencial entre los especialistas.

Si embargo, esta nueva «*pedagogía interactiva*» representa una auténtica conmoción en el arte de enseñar, y sus resultados son, la mayor parte de las veces, verdaderamente notables. Espero que una de las utilidades de este libro sea la de atraer la atención de los pedagogos sobre estos tan interesantes descubrimientos, que estarán probablemente en la base de la enseñanza del tercer milenio.

En el entorno de este vasto movimiento sistemático que describimos —y que es el pensamiento moderno por excelencia—, el fin de este libro es, sin embargo, más modesto: suministrar técnicas, métodos realmente aplicables.

Superar las dificultades de la escritura

Como dice Peter Elbow, americano, profesor de escritura creativa, cuando las personas no tienen ideas para escribir, declaran:

* Se encontrará la referencia de las principales obras en la bibliografía, al final del volumen.

- Si yo hubiese seguido *más estudios*, y durante más tiempo, tendría menos dificultades.»
- Los que han seguido estos estudios dicen: «Si yo estuviese *mejor* en lengua, tendría menos dificultades.»
- Los que, en la escuela, eran buenos en lengua afirman: «Si yo tuviera *más inspiración*, tendría menos dificultades.»
- Aquellos que tienen inspiración proclaman: «Si yo tuviera *tiempo* para escribir, tendría menos dificultades.»

Y los que lo tienen todo: estudios, gusto para las letras, inspiración, tiempo... ¿qué excusa encuentran?

Es bien conocido el dicho que reza: «En el jardín del vecino, la hierba es siempre más verde.» Y es verdad que *siempre* es difícil escribir, inclusive si se está dotado para ello. ¡Pero sobre todo es difícil si se emprende mal la tarea. El objetivo de esta obra es señalar *al menos cinco maneras de emprenderla bien*. Cinco maneras entre las cuales usted podrá elegir: elegir la que convenga mejor a su temperamento y a su tema.

Una triple dificultad para escribir

Este libro trata de los problemas que encuentran todos los que escriben, y que son los siguientes:

- quedarse bloqueado ante la página en blanco;
- arrancar, pero encallar y perder ánimo;
- escribir de vez en cuando con facilidad, pero, en otros momentos, no poder en absoluto;
- escribir una vez brillantemente y, después, no producir más que mediocridades...

Escribir bien presenta, efectivamente, una triple dificultad.

Dificultad «material» al principio.—Esto en la medida en que escribir con facilidad consiste en llevar adelante cuatro operaciones conjuntamente: encontrar las ideas, ponerlas en su lugar, hallar las palabras y construir las frases, y, finalmente, llevarlas a la página. Salvo en el caso de textos muy sencillos, esto es por lo general demasiado para aprenderlo a la vez. Y la mejor prueba de que es así es que no podemos escribir más de cinco líneas sin cometer por lo menos una falta: de ortografía, de sintaxis, de estilo, de plan...

Dificultad «psicológica» a continuación.—Esto en la medida en que escribir es entrar en relación con lo *Otro*. Si la acción de escribir es vivida como si se tratase de la de un censor amenazante, esto puede paralizarnos. De ahí la idea de escribir en dos tiempos: en primer lugar para un supuesto lector que se supone ignorante pero que es bienvenido; y después releerse para corregir las faltas con la óptica del lector crítico.

Dificultad «neurológica», finalmente.—Esto en la medida en que (como lo vamos a ver), la capacidad de escribir bien apela a dos cerebros opuestos y complementarios: el cerebro derecho, creativo, y el cerebro izquierdo, crítico; el primero pensando «en superficie», y el segundo, «en línea».

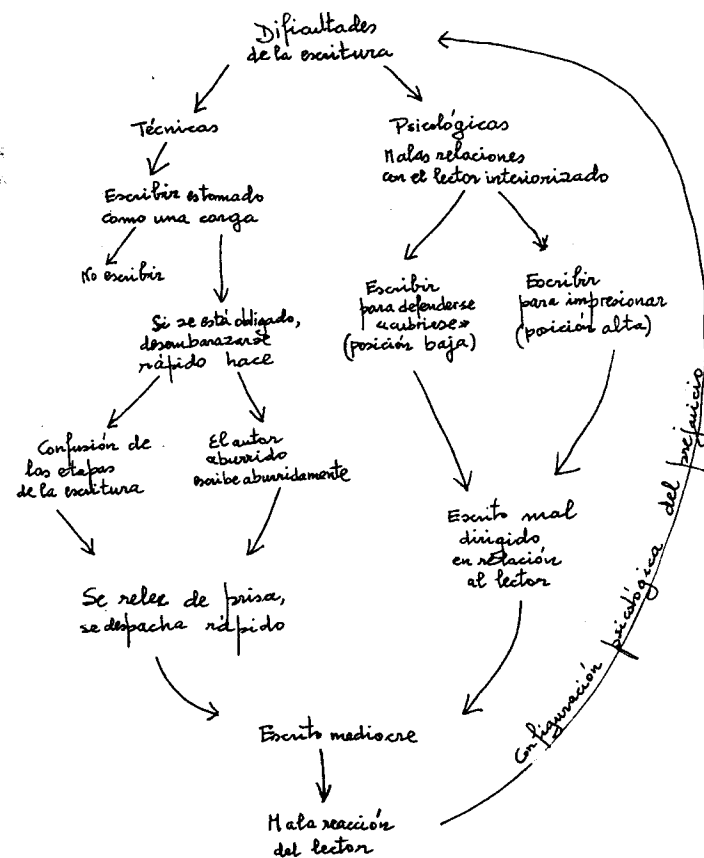
Estas tres razones militan en favor de la práctica del *borrador*, de varios borradores sucesivos. Ahora bien, si los profesores enseñan (con razón) a hacer un escrito «en limpio», son a menudo (erróneamente) demasiado discretos sobre el arte de hacer el borrador del que surgirá ese escrito «en limpio».

Es el objeto de este libro.

Contrariamente a otros, trata de las dificultades *hacia arriba*, de la escritura, y no de las dificultades *hacia abajo*, descritas por todas partes con detalle: la ortografía, el vocabulario, la sintaxis...

Los problemas de invención son comunes a todo tipo de escritos: escolares, universitarios, profesionales... Y esto, ya se trate de la descripción, del diálogo, del razonamiento argumentado, de la poesía, de la novela, del teatro, del ensayo o inclusive de otros géneros...

Todo escritor profesional os lo dirá: escribir siempre ha sido, es y seguirá siendo difícil. En este libro no se encontrará ninguna receta milagrosa, que, mediante un encantamiento, superaría esta dificultad fundamental. Antes bien,



El círculo vicioso de la mala escritura.

voy a proponer unos *métodos*. Es decir, según las palabras de Paul Valéry: *procedimientos exteriorizables que hacen, mejor que el espíritu, el trabajo del espíritu*.

Estos métodos, pues, no escamotearán las dificultades, pero le permitirán a usted atacarlas *una por una* y en el *buen* orden. Así, usted comprenderá rápidamente que no tiene necesidad de afrontar todas estas dificultades *a la vez*, ni *cada vez*.

Podrá usted así comenzar a evitar los errores clásicos que los escritores principiantes cometen de buena fe; y esto porque en la escuela nunca les han enseñado a hacer *un borrador*. Luego, progresivamente, comenzará a adquirir el *toque* del oficio. Ello le librá de llevar a cabo esfuerzos inútiles, le ahorrará tiempo y le permitirá concentrarse en las verdaderas dificultades.

Un libro en tres partes: explicar, partir, volver

Este libro no es lógico-lineal. Como lo que me propongo precisamente es mostrar que el proceso de la escritura, que va desde el primer borrador a la copia en limpio, no es —ni puede ser— lineal, sino enrevesado, haciendo un libro lineal me contradiría a mí mismo.

Digamos más bien que lo he construido alrededor de un eje, un eje que va desde el cerebro derecho, global, imaginativo y creativo, al cerebro izquierdo, crítico, racional y ordenado.

He situado la primera parte bajo el signo de los dos cerebros. En ella planteo el problema de la inspiración y respondo por el descubrimiento de Sperry, del que saco las oportunas consecuencias. La extensa parte central describe en cinco capítulos los que yo llamo los cinco métodos principales de escritura creativa. Ellos se apoyan, respectivamente, sobre: las palabras, el esquema, las frases, los textos existentes y el análisis de enunciado.

La última parte, más breve, está consagrada al trabajo de reescritura y de limpieza del borrador, en el cual el cerebro izquierdo, crítico y ordenado, puede más. Esta parte trata del párrafo y del plan. Concluyo tratando sobre los nuevos métodos pedagógicos y los consejos prácticos.

Hay varios modos de leer este libro

Aparte la teoría de base de los dos cerebros que domina el resto, cada capítulo es prácticamente autónomo. Usted puede comenzar, pues, la lectura por el que más le interese, dejando para más tarde el volver sobre los capítulos precedentes. Más importante es el estado de ánimo en que le aconsejo que lea: tiene usted que dejar aparcado su espíritu crítico y otorgarme un voto de confianza durante el tiempo que dure la lectura. ¿Por qué? Porque este libro describe una experiencia y, para comprenderla, tiene usted que integrarla lo más posible y ensayar con ella sobre usted mismo. No será sino después de llevar a cabo lealmente este ensayo cuando podrá criticar a placer. Comprenderá mucho mejor cuando hablemos del funcionamiento cerebral, porque sobre él se sostiene todo, tanto el contenido del libro como el método para leerlo. Me contento, pues, por el momento, con citar, en apoyo de este consejo, la experiencia de un gran pedagogo contemporáneo, Carl Rogers: «Yo he descubierto que la mejor manera de aprender —aunque también la más difícil— es abandonar, al menos provisionalmente, mi actitud defensiva para intentar comprender cómo otra persona concibe y ensaya su propia experiencia.»

Sólo usted puede aprender por usted

Ocurre que, propiamente hablando, nadie puede enseñar a nadie a pensar; luego tampoco a escribir. Sólo usted puede hacerlo por sí mismo. Es por esto por lo que propongo un cierto número de ejercicios. Los denomino «deberes de vacaciones» porque muchos de ellos parecen juegos. Pero es

el caso que yo creo en las virtudes pedagógicas de los juegos, mucho más que en las de los «deberes» aburridos...

Tiene que hacerlos si quiere verdaderamente progresar.

Algoritmo y heurística

Los especialistas de la *resolución de problema* están de acuerdo para decir que existen dos grandes categorías de métodos: los métodos algorítmicos y los métodos heurísticos.

Los *algoritmos* son métodos lineales, programables en detalle y que desembocan siempre en un buen resultado, siempre que se respeten las reglas. El ejemplo más conocido es el de las operaciones aritméticas: una vez conocidas las leyes de la suma o de la resta, no hay más que aplicarlas para conseguir el buen resultado. Por otra parte, la solución existe siempre, y es única.

En los otros casos, se trata de métodos *heurísticos*, que presentan a menudo las características opuestas: no son ni lineales, ni únicos, ni programables en detalle, ni pueden garantizar un resultado seguro ni único. Pero no hay más remedio que aplicarlos cuando no se cuenta con otros... Si, por definición, un nuevo método no existe todavía, la creación de nuevas obras de la ciencia y de las artes obedece a métodos heurísticos. No hay programa posible para crear la Venus de Milo antes de que fuera creada, ni para descubrir la teoría de la relatividad. Pues bien, la escritura creativa se encuentra en el mismo caso.

Pero aquí es preciso distinguir, como lo hace el psicólogo M. de Montmollin, la *heurística de creatividad* y la *heurística de incompetencia*. Al contrario que la primera, esta última pone en funcionamiento, mediante tanteos, procedimientos de trabajo mediocres, mínimamente eficaces, a menudo ilógicos, impotentes y a veces peligrosos. Es el caso frecuente de los principiantes a quienes se deja solos, sin

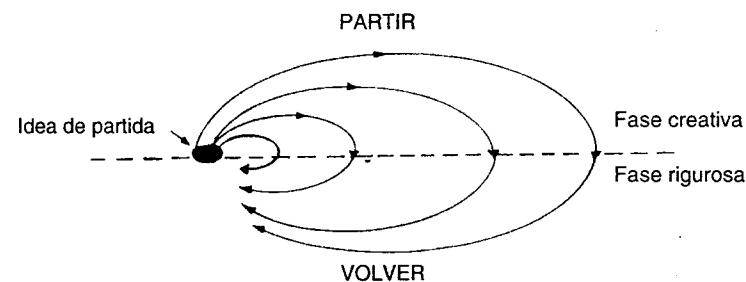
formación ni instrucción previa, para cumplir una tarea que sobrepasa su nivel de conocimiento y de «savoir-faire». El objetivo de este libro es pasar de la heurística de incompetencia, que es desgraciadamente muy frecuente, a una heurística de creatividad.

La escritura: partir, volver

Hay dos maneras opuestas de redactar. La primera es escribir la versión definitiva en limpio, de primera mano. Es un método difícil y a menudo peligroso. Difícil, porque supone un gran dominio de la escritura, una reflexión previa impulsora, y obliga a controlarlo todo a la vez; a menudo peligrosa, porque el pensamiento, una vez fijado, es más difícil de modificar. Es, sin embargo, posible para obras poco creativas. En el otro extremo, está la «escritura libre»; las palabras conducen totalmente el pensamiento y no a la inversa. El autor confía el timón totalmente a los azares de su inspiración, sin saber hacia qué conclusión se dirige. Este método, que consiste en escribir largos fragmentos, antes de hacer intervenir el rigor, es más creativo, pero también más costoso en tiempo, en esfuerzos, y supone una gran resistencia al desánimo...

La mayor parte del tiempo, nos encontramos en alguna parte entre estos dos polos extremos. Tenemos al menos «una leve idea» de lo que queremos decir, pero nuestra reflexión está todavía insuficientemente articulada en el momento en que empuñamos la pluma. Y el fin de esta primera escritura será el de delimitar nuestras ideas: el de escribir para pensar nuestro pensamiento.

En todos los casos, el ciclo de escritura puede ser modelado en dos tiempos: partir, volver. Fase creativa o fase rigurosa. Se la puede representar como una elipse, más o menos alargada según que uno se lance a una escritura más o menos creativa.



El fin de este libro es eliminar el bloqueo ante la página en blanco y los demás tormentos que lo acompañan. Y el medio para lograrlo no es sólo uno; hay cinco métodos, que usted va a descubrir, y gracias a los cuales dispondrá de una *verdadera elección*.

Usted sabrá que su objetivo es alcanzar el día en que podrá escribir, a la hora que decida hacerlo, textos excelentes, sin mayores dificultades, e inclusive con un cierto placer...

PRIMERA PARTE

**EXPLICAR
Y
COMPRENDER**

Capítulo 1

Los dos cerebros

¿Por qué, desde hace siglos, han disputado los filósofos, partidarios los unos del razonamiento lógico, los otros haciendo las alabanzas de lo que ellos llaman la «intuición»?

¿Por qué unas personas son razonadoras y otras «intuitivas»?

¿Por qué las unas son mejores en matemáticas y las otras en letras?

¿Por qué, dentro de las matemáticas, unos prefieren la demostración por medio de la geometría y los otros por medio del álgebra?

¿Por qué muchos grandes inventores han hecho descubrimientos capitales en una fracción de segundo, como tocados por una iluminación?

Para todas estas cuestiones —y para muchas otras— tenemos hoy un principio de respuesta. Y ello desde que sabemos que las dos partes de nuestro cerebro no funcionan de la misma manera.

¿Cómo funciona nuestro cerebro?

¿Cuál es la primera maravilla del mundo? ¿Dónde se encuentra la obra maestra de la naturaleza? ¿La obra más

refinada, más compleja, más fabulosa, pero también la más inacabada?

Para saber en qué país se encuentra, es inútil consultar el *Libro Guinness de los récords*. Ese país es usted mismo, y esa obra maestra, su cerebro, gracias al cual, por otra parte, se lleva a cabo este increíble milagro: usted comprende, a través de los trazos negros que hay sobre la hoja de papel que es esta página, lo que yo le estoy diciendo, a kilómetros y a años de distancia.

Durante largo tiempo, nuestra caja de hueso ha sido una «caja negra». Apenas comprendíamos lo que entraba en ella por esas cinco puertas que son los cinco sentidos; y lo que salía de ella: voz, escritura, dibujo, música...

No ha sido sino después de cientos de años cuando se ha empezado a estudiar seriamente; y únicamente hace veinte años que se ha comenzado a levantar una esquina esencial del velo que ocultaba su funcionamiento... Ayer mismo, los especialistas decían que teníamos unos 10.000 millones de neuronas en esta caja. Hoy día, Jean-Pierre Changeux, en su libro *L'homme neuronal* (Fayard, 1984), se inclina más bien por que son 30.000. Ahora bien, estas células elementales pueden fácilmente conectarse a otras en 100, en 1.000, ¡en 10.000 veces!

Un cálculo matemático (sencillo, pero astronómico) muestra entonces que el número de conexiones teóricamente posibles de estas neuronas sobrepasa largamente la cifra impronunciable de 10 elevado a 800. Es decir, un número en el que la cifra 10 va seguida de 800 ceros.

En su libro *Una cabeza bien hecha*, el pedagogo inglés Tony Buzan hace notar que este número es inmensamente superior al del número de átomos contenidos en el universo. Según las últimas estimaciones de los astrónomos, este último no comportaría en efecto más que —si se nos permite la expresión— 10 elevado a 100 átomos. Inútil buscar la hipercomplejidad de las galaxias: ¡ya la posee-

mos! Además, como no existen «más que» 4.000 millones de hombres sobre este planeta, la probabilidad de que nos encontremos a dos hombres cuyo cerebro esté conectado («programado») de la misma manera es infinitamente escasa. Luego, desde este punto de vista, todo cerebro es único; todo el mundo puede aprender de todo el mundo; y toda muerte de un cerebro empobrece la riqueza del mundo...

Sobre este planeta, no tenemos más que dos lejanos parientes que posean un cerebro que se parezca al nuestro: en tierra, el chimpancé; en el mar, el delfín. El estudio del cerebro de estos animales abre también perspectivas apasionantes. Porque, por semejanzas y diferencias, dicho estudio nos ayudará a comprender mejor el nuestro. Por ejemplo, John Lilly ha mostrado que los delfines se comunican esencialmente entre ellos mediante cuatro sonidos cuyo alcance puede llegar a los cien kilómetros... Entre nosotros, no existen más que los medios artificiales de escritura, de la radio o de la televisión, capaces de alcanzar tales distancias. Sí, pero es nuestro cerebro quien los ha creado...

¿Unidad o especialización del cerebro?

Hasta el siglo XIX, los médicos creían en la unidad del funcionamiento cerebral. ¿No era realmente lógico pensar que el órgano que aseguraba la síntesis del organismo tenía que funcionar de manera totalmente unitaria?

Como consecuencia de los descubrimientos de Broca sobre la localización del lenguaje en el hemisferio izquierdo, esta teoría unitaria comenzó a ser batida por todos los flancos. El final del siglo XIX fue la gran época del descubrimiento de las «localizaciones cerebrales»: una para la vista, otra para la audición, otra para el habla, etcétera.

De hecho, la polémica entre los partidarios de la teoría unitaria y los de la teoría de las localizaciones no era ideológicamente neutra: los espiritualistas defendían la teoría unitaria; los materialistas, la teoría de las localizaciones. Después de un siglo, terminó en combate nulo: el cerebro se comporta a la vez como una unidad y como una multiplicidad de áreas especializadas.

Hoy día los especialistas no hablan ya de localizaciones, sino de *circuitos* entre esas localizaciones (uno de los más conocidos es el circuito de Papez). Se han convertido en *sistemáticos*: se interesan menos por las localizaciones que por sus relaciones. Vamos a ver que, más allá de todos los detalles anatómicos, el cerebro se puede dividir en grandes zonas. Y esto, *de dos maneras diferentes*:

- verticalmente, de abajo arriba, tenemos las tres «plantas» del cerebro;
- lateralmente, tenemos un cerebro izquierdo y un cerebro derecho.

Es de la síntesis de estas dos divisiones de la que puede nacer la visión simplificada, pero correcta, del funcionamiento de nuestro cerebro, que esbozaremos a continuación.

Primera división: tres pisos sucesivos

Si se hace un corte vertical del cerebro, se puede distinguir, más allá de los detalles, tres grandes conjuntos funcionales. Es la teoría que Paul D. Mac Lean ha extraído del estudio comparado de la evolución del cerebro de los animales.

Los seres inferiores en la escala de la evolución no tienen cerebro: solamente una médula espinal. Y después, en el curso de millones de años, se ve pujar, poco a poco, «un

gran botón» en la cima de esta médula espinal: es el cerebro. La definición genética correcta del cerebro es, pues, «una protuberancia superior de la médula espinal». Este primer cerebro, este cerebro primitivo, es el que compartimos con los lagartos, los cocodrilos y otros reptiles: es el *cerebro reptiliano*.

Sobre este primer cerebro va a brotar una segunda protuberancia: el *cerebro de los mamíferos*, que compartimos con todos los animales de esta especie: vacas, ratas, delfines, ballenas, gatos, perros, monos...

En fin, al continuar la evolución, surge en el hombre — únicamente en el hombre — un tercer y último cerebro: el córtex cerebral o cerebro humano, último «piso» de esta sublime «coliflor».

Tres funciones especializadas

El primer cerebro, llamado reptiliano, asegura la supervivencia del cuerpo en su entorno. Es él el que recibe las primeras informaciones que llegan por los cinco sentidos y asegura su clasificación hacia los planos superiores. Representa un papel fundamental en la imitación: la búsqueda del hábitat (territorio); la función sexual (reproducción de la especie); los rituales y jerarquías sociales; los comportamientos agresivos y repetitivos. Por la sustancia reticulada que se encuentra a este nivel, activa el conjunto del cerebro. Él sería, pues, el responsable de la *atención selectiva* que lleva a una situación o a un problema, y representará un gran papel en la emotividad y en la motivación.

El segundo cerebro, mamífero, es el *sistema límbico* (llamado así porque está situado sobre los bordes, los *limbos*, del primer cerebro). Juega un papel central en la afectividad, la memoria, el humor y el aprendizaje (si usted está de buen humor o de mal humor es cuestión del límbico).

El tercer cerebro, es el córtex cerebral, más netamente dividido en dos hemisferios: izquierdo y derecho, relacionados por un «puente» superior: el cuerpo calloso. Éste es el que está en el centro de las que se ha convenido en llamar las facultades humanas superiores: inteligencia abstracta, gusto por las artes, las ciencias, la lógica, etcétera.

¿Defecto de integración?

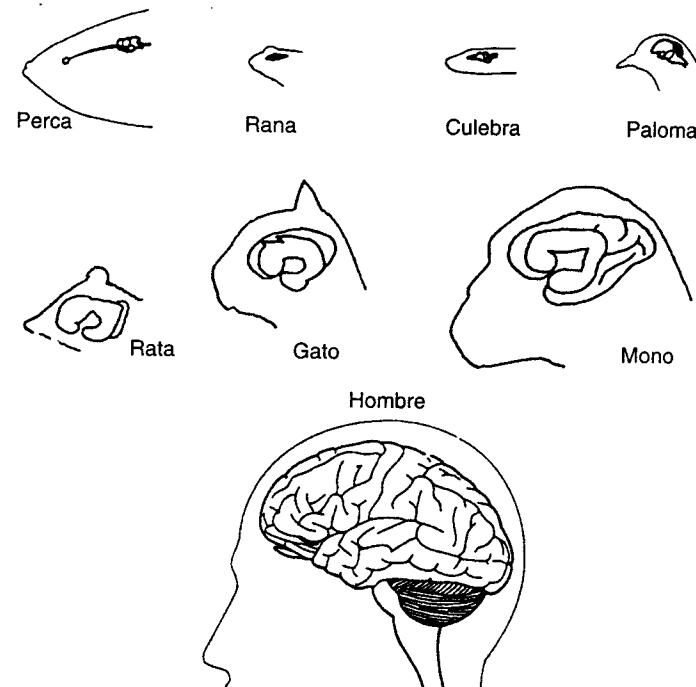
De la existencia de los tres planos, relativamente autónomos, del cerebro, se desprenden dos consecuencias muy importantes.

La primera es que la información recibida por nuestros sentidos transita siempre por el cerebro límbico antes de alcanzar el córtex superior. Y el límbico tiene un poder de filtración importante, que es función del «carácter», del «humor», de los «sentimientos», etc. Esto confirma la observación corriente: le es imposible razonar a alguien que sea presa de un prejuicio tenaz o de una emoción violenta. La comunicación no puede alcanzar el córtex superior más que cuando el problema afectivo está ya resuelto. En pedagogía, esto quiere decir, por ejemplo, que un alumno que no quiere a su profesor no aprenderá gran cosa...

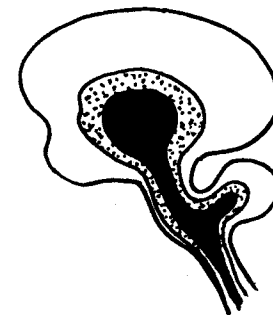
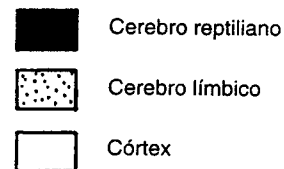
La segunda consecuencia —más teórica— es la hipótesis que sostiene un cierto número de pensadores contemporáneos, tales como el escritor Arthur Koestler, el biólogo Henri Laborit, el economista Jacques Lesourne o el sociólogo Edgar Morin...

Según ellos, en el hombre actual se daría un *defecto de integración* de los tres cerebros; defecto que explicaría, en palabras de Morin, que el hombre sea tan «sapiens» como «demens». De donde las guerras, los fanatismos, las locuras destructoras, las ideologías tenaces. Fundándose en las teorías de Laborit, el cineasta Alain Resnais ha rodado inclusi-

AUMENTO PROGRESIVO DEL TAMAÑO DEL CEREBRO EN LOS VERTEBRADOS



SUPERPOSICIÓN DE LOS DIFERENTES CEREBROS



ve una película de ficción que ilustra esta tesis: *Mon oncle d'Amérique*.

Laborit cree hasta tal punto en esta tesis que, para él, el único remedio eficaz contra la violencia, la guerra y la locura humana es el dominio del cerebro por los productos químicos. Él está trabajando, por otra parte, en la puesta a punto de una «nueva molécula» que tendría notables propiedades tranquilizantes. Y con esto cerramos el paréntesis sobre tan importante debate.

Segunda división: los dos hemisferios

El equipo del Cal-Tech

La parte norte de Los Ángeles está constituida por la comuna de Pasadena, célebre por sus rosas y por su excelente clima. A principios de siglo, los jubilados iban allí a retirarse, como sucede en Francia con Niza. Hoy día, es una ciudad rica y activa, sede de una muy alta concentración de materia gris y de industrias de tecnología punta. Es allí, en medio de las villas, entre los terrenos de impecable césped, de los paseos bordeados de eucaliptos, magnolias y buganvillas, donde se encuentra el célebre *Californian Institute of Technology*, llamado también Cal-Tech. Este Instituto acogió durante un cierto tiempo a Einstein al final de su vida. Es allí también donde trabaja, desde hace más de veinte años, el equipo del profesor Sperry, que recibió en 1981 el premio Nobel por sus importantes descubrimientos sobre el funcionamiento de las dos partes del cerebro. Galardón que compartió con Hubel y Wiesel.

Las perturbaciones de los «cerebros hendidos»

Es en este marco en el que intervienen las experiencias llevadas a cabo por Sperry y su equipo (especialmente

Gazzaniga, Joseph Bogen y Phillip Vogel). Ellos llevan su atención sobre las personas con el «cerebro redoblado» y hacen extraños descubrimientos. Estos «cerebros hendidos» (*split brain*) son personas que sufren una enfermedad nerviosa muy grave: la epilepsia. Los investigadores sostienen la hipótesis de que la crisis epiléptica nace en una parte del cerebro y se propaga a todo él. De ahí la siguiente idea: sabiendo que cada mitad del cerebro puede funcionar sola, cortar el cuerpo calloso (*corpus callosum*), que los liga por la parte de arriba, para hacer cesar el contagio...

Este cuerpo calloso es un conjunto, un haz de unos doscientos millones de fibras nerviosas que ligan el cerebro derecho con el cerebro izquierdo. Se podría pensar que el hecho de seccionarlos podría dar lugar a daños considerables. Pues bien, no es así. Los sujetos operados son más tranquilos, pero conservan todas sus facultades... Aparentemente... Aparentemente, decimos, porque por los que se les ha hecho pasar hacen aparecer determinadas perturbaciones. Perturbaciones menores, pero reveladoras del diferente modo de funcionar de los dos cerebros. Paralelamente, estos investigadores examinan los electroencefalogramas de hombres sanos haciéndoles llevar a cabo diferentes tareas, lo que confirma el descubrimiento.

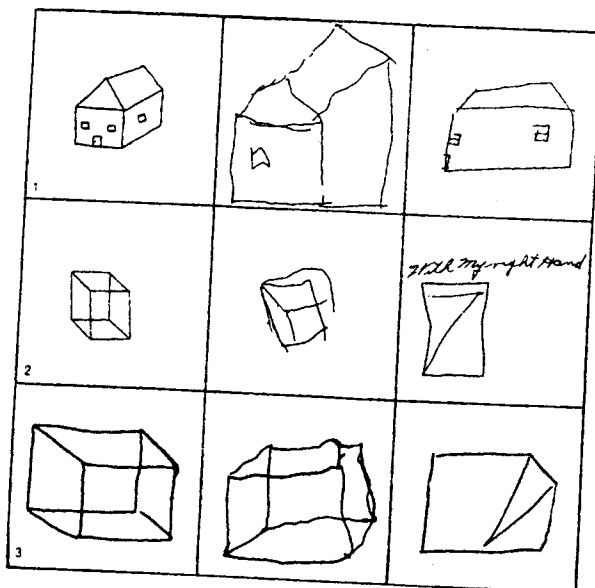
EL DESDOBLAMIENTO DEL ENCÉFALO

La amputación quirúrgica del cuerpo calloso (*split brain* en inglés) fue practicada una quincena de veces en Los Ángeles por el neurocirujano Joseph Bogen, en enfermos aquejados de epilepsia grave, cuyos focos en

espejo estaban situados sobre los dos hemisferios. Se trata de una intervención muy delicada que dura por lo menos doce horas: hay que abrir completamente el cráneo y cortar un importante haz de fibras nerviosas, grueso como el pulgar, el cuerpo caloso, que es una gran comisura que asegura las comunicaciones entre los dos hemisferios. Fue haciendo ejecutar tests selectivos de dominancia a sus pacientes curados como Bogen, Sperry y Gazzaniga descubrieron que los antiguos diestros no sabían ya escribir en absoluto con la mano izquierda y que eran incapaces de copiar formas geométricas con la mano derecha.

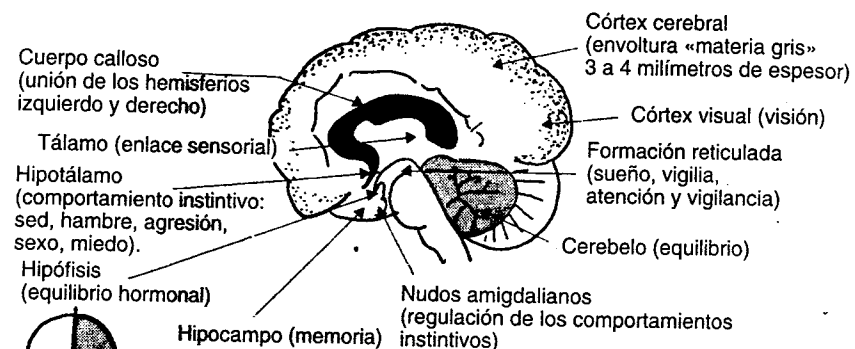
Las tareas que implican una visión del espacio son tomadas mejor a su cargo por el hemisferio derecho. Eso es lo que muestra este ejemplo, de un enfermo diestro, sacado de un libro de Ornstein.

A pesar de esta preferencia por la mano derecha, él dibuja mejor en el espacio el modelo (columna 1) con la mano izquierda (columna 2) que con la mano derecha (cerebro izquierdo) (columna 3).

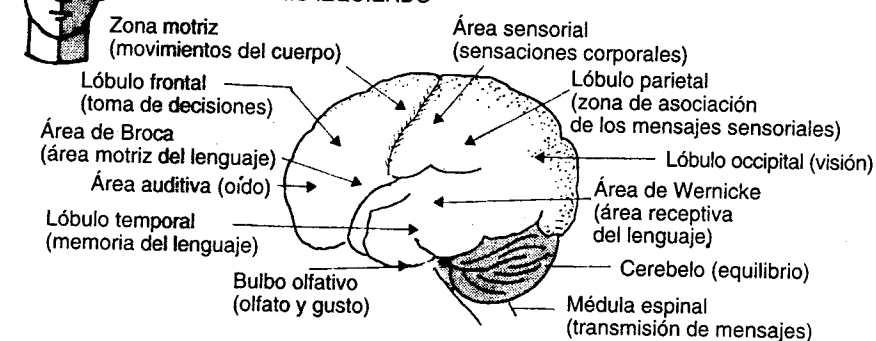


TERESA DEY

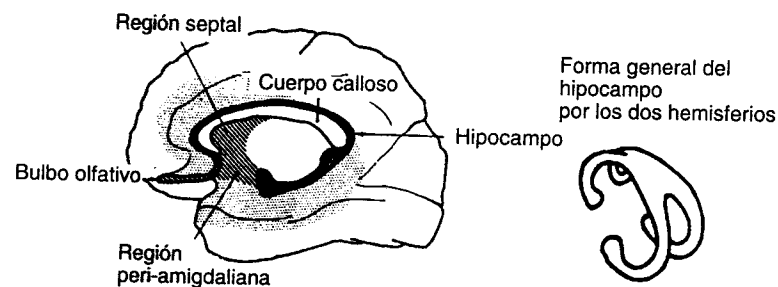
HEMISFERIO DERECHO



HEMISFERIO IZQUIERDO



El sistema límbico



LA DIVISIÓN DEL TRABAJO ENTRE LOS DOS CEREBROS

«Yo en el mundo»

CEREBRO IZQUIERDO (mano derecha)

Hace *una* cosa a la vez...

Procede en secuencias (A, B, C)...

Analiza los *detalles* uno a uno...

Es *lógico*: deduce las causas y los efectos...

Es receptivo a los que es *objetivo* ($1 + 1 = 2$)...

Recoge información «neutra»...
Produce un pensamiento *lineal*...

Descifra las notas de música una a una...

Funciona según códigos *preestablecidos*, una información ya clasificada...

«El mundo en mí»

CEREBRO DERECHO (mano izquierda)

Hace *varias* cosas a la vez...

Trata *simultáneamente* la complejidad

Es capaz de reconocer *totalidades* (un rostro).

Es *analógico*: observa las correspondencias, las semejanzas.

Es receptivo a lo *cualitativo*, a los matices, a los estados de ánimo...

Recoge las emociones.

Produce un pensamiento *espacial* con imágenes.

Recibe y produce las melodías.

Explora esquemas no organizados en secuencias, pero agrupados en torno a sensaciones.

TRATAMIENTO DEL LENGUAJE

«Pensamiento en línea»

Domina la sintaxis, es decir, la alineación lineal correcta de las palabras...

Hace *distinciones*...

Puede recordar largas secuencias

Es *charlatán*; habla, habla...

«Pensamiento en superficie»

Tiene una sintaxis pobre, pero es sensible al aspecto *poético* de las palabras (o de las frases consideradas como unidades).

Hace *relaciones*.

Puede recordar imágenes complejas

Es *mudo*: muestra dibujos,

Sabe «cómo»...

Utiliza las palabras según una significación *precisa*...
(denotación).

hace gestos, expresiones...

Descubre «por qué».

Utiliza las palabras según su sonoridad, su poder de evocación, de asociación (connotaciones).

Sin duda, no estamos más que en los principios, y queda mucho por descubrir todavía. Pero, hoy en día, podemos ya afirmar los tres principios de funcionamiento cerebral sobre los cuales casi todos los sabios están de acuerdo:

1. El cerebro constituye un todo, pero separado en dos hemisferios.
2. Aunque el cerebro funciona como una totalidad integrada, cada hemisferio es capaz de funcionar independientemente del otro.
3. Cada hemisferio tiene un modo de funcionamiento específico: trata la información de manera a la vez opuesta y complementaria de la del otro.
4. Las diferencias psicológicas entre los individuos se explican en buena parte por sus diferencias de modo de funcionamiento cerebral: sus «preferencias cerebrales», que son producto tanto de los hechos culturales (aprendizaje) como de la naturaleza (herencia).

El cuadro anterior resume las diferencias.

**TEST:
¿QUÉ REPRESENTAN
LOS DIBUJOS SIGUIENTES?**



Grabado sedicioso prohibido. 1796



*Estampa sediciosa distribuida
clandestinamente en 1795*

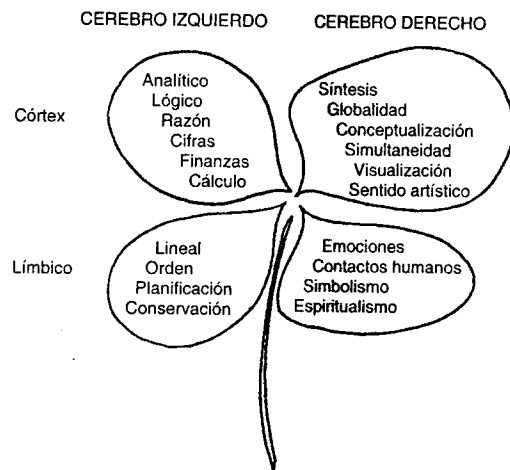
Este test tiene por objeto hacerle a usted experimentar el fenómeno de *insight* (o iluminación interior), sacado a la luz por la escuela de la psicología de la forma (*gestaltheorie*). Caracteriza el funcionamiento discontinuo del cerebro derecho: incubación, iluminación súbita, acción.

**La síntesis: los cuatro cerebros
del modelo de Herrmann**

El investigador americano Ned Herrmann y su equipo de la Universidad de Texas han trabajado desde hace veinte años sobre las relaciones entre «los estilos cognitivos» y el funcionamiento cerebral. En principio, ellos se plantearon la siguiente cuestión: «¿Cómo es posible que alumnos que hayan seguido el *mismo* curso, y con el *mismo* profesor,

retengan como esencial elementos diferentes? ¿Y que después los pongan en práctica de manera tan distinta?»

Para ello, intentaron poner en relación el estilo personal de aprendizaje con las preferencias cerebrales, por medio de un test que había que rellenar con un papel y un lápiz. Con el tiempo, este test fue ratificado por más de 12.000 expedientes individuales y correlacionado con medidas de electroencefalogramas. Desembocó en las casillas de comprobación siguientes, que sintetizan con una gran sencillez los dos «cortes» del cerebro: vertical y lateral: los dos lados y los dos planos (al ser considerado el cerebro reptiliano como común a los dos hemisferios, no se tiene en cuenta aquí).



¡Qué suerte de tener cuatro cerebros!

¿Cuál es mi perfil cerebral dominante?

Para responder a esta pregunta, sería preciso que usted pasara el test de Herrmann. A título puramente indicativo, se puede tener una ligera idea de la cuestión respondiendo a este breve cuestionario.

	Preferencia cerebral izquierda	Preferencia cerebral derecha
Gusto y éxito	Prefiere el álgebra Prefiere la historia Prefiere el derecho Prefiere las ciencias Prefiere la mecánica	Prefiere la geometría Prefiere la geografía Prefiere la psicología Prefiere las artes Prefiere el dibujo, la música
Observaciones	Despacho bien ordenado Vestuario neto, estricto Ordena, clasifica, selecciona Desconfía de la novedad	Despacho «en un cierto desorden» Vestuario «fantasioso» Conserva, acumula, amontona Intenta nuevas «experiencias»

Asimismo, puede usted tener una ligera idea de la dominante cerebral de los adultos en función de la elección de su oficio o profesión:

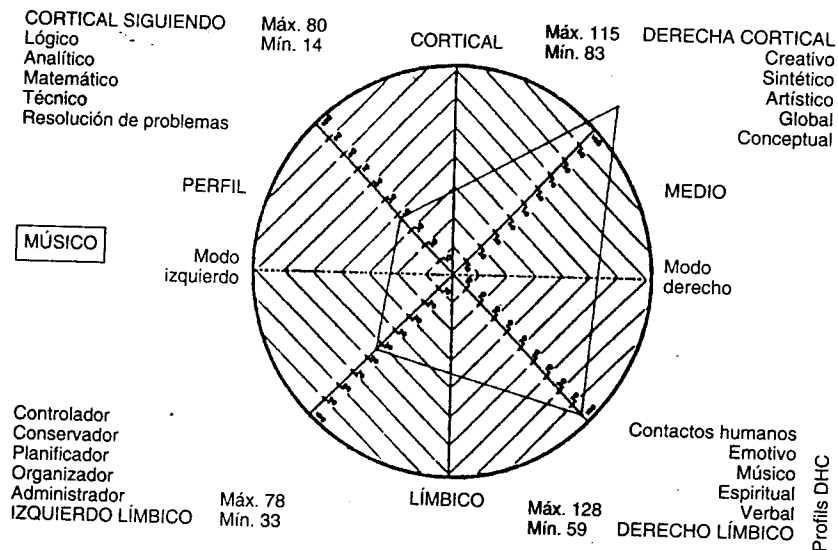
EJEMPLOS DE ESPECIALIZACIONES PROFESIONALES

Dominante izquierda
Ingenieros
Técnicos
Informáticos
Contables

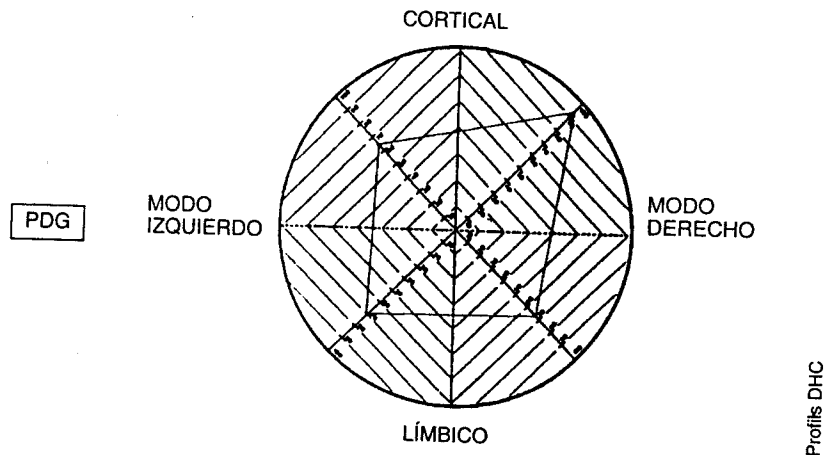
Dominante derecha
Artistas, escultores
Poetas, comediógrafos
Psiquiatras

Este perfil pone en evidencia una doble dominancia en el modo derecho. Es secundario en el modo izquierdo.

TEST DE HERRMANN: DOS EJEMPLOS

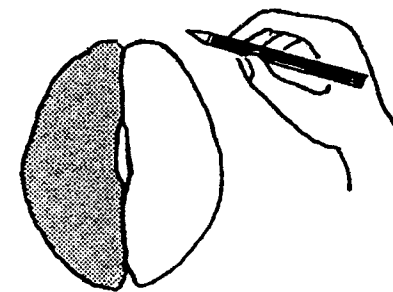


Este perfil es el de una persona que tiene espíritu emprendedor y en quien la innovación, la imaginación y la creatividad son moderadas, pero no controlables por la lógica, el análisis, la planificación y la organización. Este perfil corresponde a personas más bien independientes y que ejercen actividades artísticas.



Este perfil presenta una multidominancia: doble dominancia en el modo derecho y dominancia en límbico izquierdo.

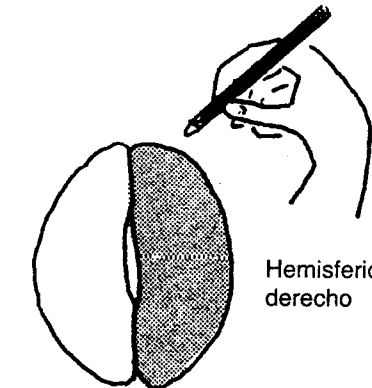
Las personas a quienes concierne este perfil se caracterizan por una fuerte preferencia por los contactos humanos y una cierta emotividad. Son personas que se encuentran también divididas entre sus gustos por el acometimiento de nuevas empresas y su tendencia a la prudencia. Este perfil es típico de las personas que trabajan en el terreno de los recursos humanos.



Hemisferio izquierdo

La manera en que escribimos revela el hemisferio que utilizamos para tratar el lenguaje:

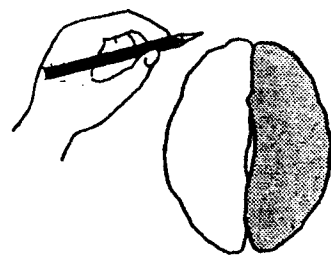
El diestro: hemisferio izquierdo.



Diestro

Hemisferio derecho

El diestro pone la mano «en gancho»: hemisferio derecho.



Hemisferio derecho

El zurdo: hemisferio derecho.



Hemisferio izquierdo

El zurdo pone la mano «en gancho», hemisferio izquierdo.

Zurdo

HEMISFERIO
DOMINANTE PARA LA
ESCRITURA

Discusión

Cuatro observaciones importantes

- En ningún caso un perfil de «preferencia cerebral» debería constituir un pretexto para hacer un juicio sobre una persona: no hay ni «buenos» ni «malos» perfiles cerebrales en sí. No se es mejor porque se sea «derecho» o «izquierdo», «límbico» o «cortical»...
- Ser «derecho» o «izquierdo» no es una fatalidad. La parte cultural es aquí importante. Además, las preferencias cerebrales pueden evolucionar según la ocupación a la que uno se entregue y, sobre todo con el tiempo, por el cambio de vida o de medio.
- Por el contrario, bien entendido, este modelo debería hacer sentir a la gente por qué y cómo son diferentes.

Pero también todo el partido que pueden y deben sacar de la complementariedad entre individuos diferentes y el beneficio del trabajo en equipo.

— Es, pues, una doctrina humanista.

Desde este punto de vista, este libro debería:

- suministrar a los «cerebros izquierdos» métodos que les permitan ser más imaginativos;
- invitar a los «cerebros derechos» a ser más metódicos y más rigurosos;
- ¡o incitarles a trabajar en equipo!

Y AHORA LE TOCA A USTED: ¿DERECHO O IZQUIERDO?

El cuestionario de Herrmann es de uso puramente profesional. Es muy largo y de interpretación muy compleja. Nos resulta, pues, imposible publicarlo. Pero, para no defraudar del todo al lector, he aquí un pequeño test muy divertido, preparado por Ivan Muse, un profesor americano de la Universidad de Brigham Young, y publicado por la revista *Discover*.

Evidentemente, usted no obtendrá por medio de él un verdadero perfil de sus modos de pensamiento, y el test no distingue entre cerebral y límbico. Pero puede descubrir, con una cierta exactitud, si usted prefiere

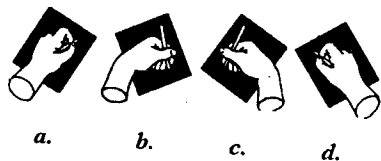
utilizar su cerebro izquierdo o su cerebro derecho, o los dos.

Pero, ¡atención!, usted necesita la colaboración de otra persona para responder a la tercera parte del cuestionario.

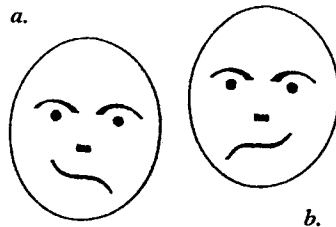
PRIMERA PARTE:

1. *En una sala de cine, usted prefiere sentarse:*
 - a) Al lado izquierdo, frente a la pantalla.
 - b) Al lado derecho.
 - c) Prefiere en el centro o le da lo mismo.
2. *Usted prefiere trabajar:*
 - a) En equipo.
 - b) Solo.

3. Cuando se le encomienda una tarea, usted prefiere:
- Instrucciones muy precisas.
 - Instrucciones que le obliguen a elegir.
4. Usted tiene tendencia a tomar decisiones:
- A partir de una reacción instintiva, una intuición.
 - Después de un análisis o una reflexión.
5. En general, usted piensa que las leyes:
- Deben ser aplicadas estrictamente a todo el mundo.
 - Deben ser aplicadas tras un examen de las circunstancias particulares.
6. Usted se encuentra más a gusto:
- Solo.
 - Reunido con otros.
7. ¿De cuál de estas cuatro formas sostiene usted la estilográfica?



8. ¿Cuál de estos dos rostros le parece más alegre?



- No encuentra ninguna diferencia.
9. Usted prefiere estar casado/(da):
- Con alguien que tenga ideas originales y una concepción audaz de la vida.
 - Con alguien capaz de planificar y organizar.
10. Cuando usted va de compras, usted hace sus adquisiciones:
- Leyendo las etiquetas y comparando los precios.
 - Siguiendo sus primeros impulsos.
11. Es soñando despierto como usted toma sus decisiones:
- A menudo.
 - A veces.
 - Raramente.

12. Usted se siente más feliz:
- Cuando hace crucigramas.
 - Cuando dibuja.
 - Cuando concluye una tarea que le habían encomendado.
 - Cuando canta bajo la ducha.
13. Cuando conoce a alguien, usted memoriza antes:
- Su nombre.
 - Su rostro.
 - Los dos o ninguno de los dos.
14. Elija los dos adjetivos que describan mejor su manera de trabajar:
- Organizado (eficaz, ordenado).
 - Imaginativo (usted encuentra nuevas ideas).
 - Abierto (trabaja bien con los otros).
 - Comprometido con los resultados (usted termina todo cuanto emprende).
 - Intelectual (usted razona para resolver los problemas).
 - Intuitivo (usted encuentra soluciones gracias a su sexto sentido).
15. Para una conferencia, usted prefiere:
- Una representación gráfica sobre la pantalla.
 - Un conferenciante elocuente.
16. Cuando usted conduce por una ciudad que no conoce:
- Toma un plano y solicita explicaciones detalladas.
 - Confía en su sentido de la orientación.
17. En una discusión, usted tiene generalmente la impresión de:
- Que hay una posición justa y una posición falsa.
 - Que ambas posturas tienen ciertamente sus razones.
18. Después de haber visto una película o una obra de teatro, usted prefiere:
- Empezar a discutirla enseguida con quienes le acompañan.
 - Pensar en ella por su cuenta.
19. Usted está más en forma para trabajar:
- Por la mañana.
 - Bien entrada la tarde o por la noche.
 - Por la mañana o por la tarde indiferentemente.

20. Si usted fuese un líder, le gustaría que le dijese que es:

- a) Humano, comprensivo.
- b) Lógico, organizado, justo.

SEGUNDA PARTE

He aquí cuatro problemas. Clasifíquelos por orden de preferencia, desde (1), para el tipo de problema que prefiera, hasta (4), para el que menos le guste. Usted no está obligado a resolver los problemas, pero, si ello le tienta, encontrará las soluciones al final de libro.

PROBLEMA A:

Un comerciante de granos hace una mezcla de semillas a 20 francos el kilo y de semillas a 25 francos el kilo: la mezcla cuesta 22 francos el kilo. ¿Cuántos kilos de la semilla más cara hay en un saco de 50 kilos de mezcla?

- a) 20 d) 40
- b) 25 e) Otra cifra
- c) 30

PROBLEMA B:

Usted está encerrado en la celda de una prisión. Hay en ella dos puertas. Una de ellas

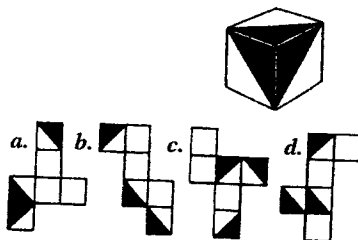
le conduce a la libertad. La otra, a la muerte.

A usted le gustaría saber cuál es la buena. Con usted se encuentran dos guardianes: uno que miente siempre; otro que dice siempre la verdad. Pero usted tampoco sabe quién es uno y quién el otro. Usted tiene derecho a hacer una sola pregunta a uno de los dos guardianes.

¿Cuál es la pregunta buena?

PROBLEMA C:

¿Cuál de estos cuadro dibujos, una vez plegado, produciría el siguiente cubo?



PROBLEMA D:

Las palabras habichuela, mano y botella están las tres relacionadas por el adjetivo verde. Se dice, por ejemplo: habichuela verde, mano verde, verde botella. Encuentre la palabra que relacione los grupos de palabras que siguen:

- a) Fundido, blanco, cabeza.
- b) Equipaje, ventana, palabra.
- c) Libro, acontecimiento, viaje.
- d) Ir, vaca, mal.

TERCERA PARTE

Ahora es cuando, como le decíamos, usted necesita la ayuda de otra persona. Ponga «Actual» delante de esa otra persona, sin darle la vuelta, pues todo lo que sigue está al revés.

Instrucciones para el colante, no señale ninguna casilla fijamente hacia de- izquierda, haga una señal en la toda recta y después hacia la un lado. Si la mirada se dirige mirada decididamente hacia nar. Tal vez no se trate de una el (o ella) empieza a reflexio- usted le plantea una cuestión y qué lado mira cada vez que tas; observe simplemente hacia falta que escuche las respues- estas diez preguntas. No hace a quien rellene el test y hágale borador: siéntese usted frente



1. ¿Cuántas letras hay en la palabra «Car-cassone»?
2. ¿Cuántas puntas hay en un cubo?
3. ¿Cómo se llamaba su profesor preferido en el instituto?
4. Calcule mentalmen- te siete veces cator- ce?
5. ¿Cuáles son las le- tras del alfabeto que tienen curvas en el dibujo de sus ma- yúsculas?
6. De tres sentidos a la palabra libro.
7. ¿De qué color era la camisa que usted llevaba puesta ayer?
8. Para llegar desde la calle hasta su dormi- torio, ¿cuántas puer- tas tiene que pasar?
9. ¿Cuáles son las le- tras del alfabeto que contienen el sonido «e»?
10. ¿Cuál es el perfil que muestra la Sembra- dora en las monedas de un franco?

Solución pág. 286

Desarrolle los músculos de su cerebro

RACIONALICE SUS ELECCIONES

¿Es usted un poco débil del cortical izquierdo? No hay ningún problema. He aquí algunos ejercicios para usted. Escriba una crítica de su película preferida. Prediga lo que ocurrirá mañana a partir de lo que sabe hoy. Represente el papel de abogado del diablo en una discusión. Descubra cómo funciona una máquina que utiliza a menudo. Aprenda a hacer funcionar un ordenador personal. Tome una situación problemática corriente y descompóngala en sus partes esenciales. Participe en un club de inversiones financieras.

ABANDÓNESE AL SUEÑO

¿El cerebro visionario no es su fuerte? Sobre todo, nada de crispación. Su cortical derecho se va a expandir dulcemente si usted atiende las siguientes consignas. Imagine su vida en el año 2000. Haga volar graciosamente una cometa. Invente la receta y prepare un plato apetitoso. Salga a bailar en una sala de baile. Juegue con pasta de modelar. Cree su logotipo personal. Tómese un cuarto de hora de descanso y déjese llevar por la ensoñación. Tome quinientas fotos sin reparar en gastos. Tome su coche y conduzca sin rumbo fijo durante una hora.

DISCIPLINE SUS ACTIVIDADES

Tras años de desprecio, ¿le haría ilusión siquiera tener el límbico izquierdo un poco menos atrofiado? Para ello le basta con realizar los siguientes ejercicios. Ordene y clasifique todas sus fotos. Componga un rompecabezas. Sea puntual en todo durante una jornada completa. Mantenga su presupuesto personal con meticulosidad. Ordene sus herramientas. Haga una lista con todo lo que le pertenece. Verifique sus asientos bancarios. Clasifique sus discos y casetes por categorías. Componga su árbol genealógico.

EXPERIMENTE SUS EMOCIONES

¿El límbico derecho le ha producido náuseas desde hace tiempo? ¿Por qué razones libidinales inconfesables? Nada de enfermedad; le basta con: jugar con sus hijos como ellos quieran; bailar sin mover los pies; tomarse diez minutos para disfrutar de sus sensaciones por la mañana y por la noche; decorar su entorno con elementos naturales; escuchar la música que le gusta cada vez que lo desee; dejar que las lágrimas desborden sus ojos sin sentimiento de vergüenza; conducir una reflexión metafísica sin adoptar una religión particular.

Extracto de un artículo de B. Dyan, aparecido en *Actual*, enero 1986.

Cuatro tipos puros



Si usted es un dominante *cortical izquierdo*, percibe lo «real» como un cúmulo de objetos. Usted es ciertamente técnico, racional, analítico, duro. Podría ser ingeniero, médico, abogado, banquero...

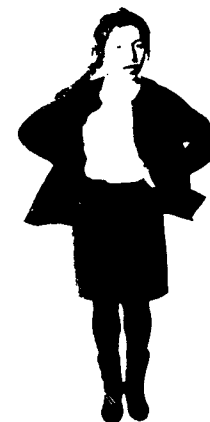
La expresión verbal no le plantea problemas. Usted lo calcula todo. No es forzosamente gracioso. Palabra clave: resultado.

Si es el *cortical derecho* el que domina su personalidad, lo «real» tiene para usted el aspecto de un remolino de corrientes y de tendencias. Es usted visionario, global, impulsivo. Gusta de afrontar riesgos y podría lanzar una empresa, dibujar los planos de una ciudad o hacer pintura. Puede tener más dificultades en expresarse oralmente que visualmente. Palabra clave: creación.



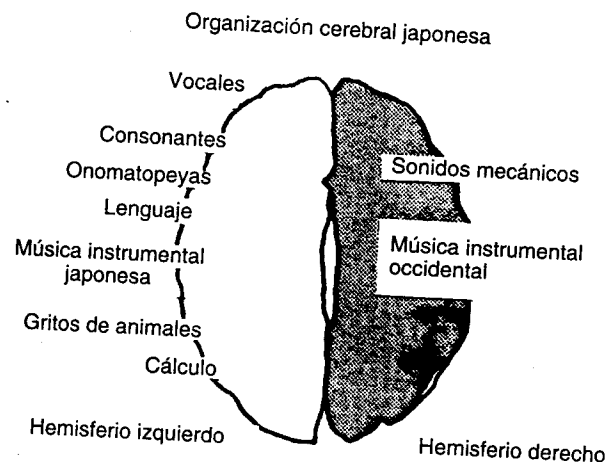
Si usted es un/una *limbico izquierdo*, concibe lo «real» como un desorden que hay que organizar. A usted le gusta controlar, planificar, proteger. Usted es tenso, prudente, siempre puntual. Podría ser contable, administrador, notario, inspector. Es aficionado al confort. Palabra clave: fiabilidad.

Si es su *limbico derecho* el que pesa más, es usted emocional, amigable, servicial, dulce de carácter. Para usted, lo «real» son los sentimientos. Podría ser docente, trabajador social, músico. Su espíritu tiene tendencia a volverse hacia la espiritualidad. La vida práctica le plantea problemas. Palabra clave: comunicación.

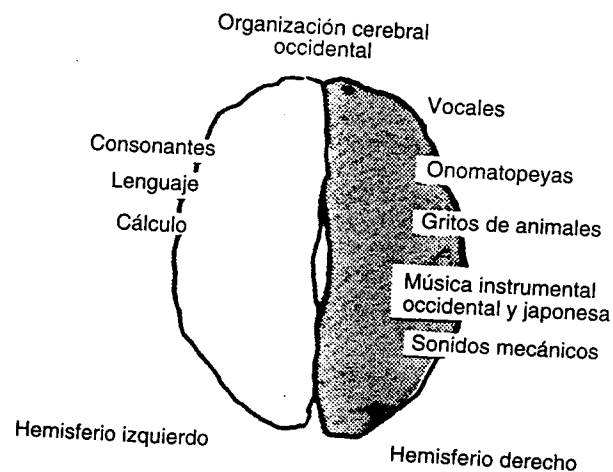


TERESA DEY

LAS DOMINANCIAS CEREBRALES VARÍAN CON LA CULTURA



«Los japoneses son japoneses porque ellos hablan japonés: la lengua japonesa conforma el modo de funcionamiento»



to del cerebro japonés, que, a cambio, procura la formación de la cultura japonesa.» Pr. Tsunoda.

El cerebro de los japoneses muestra una predominancia del hemisferio izquierdo para el tratamiento de las vocales, de los sonidos naturales, de la música instrumental japonesa y de los sonidos emocionales.

A la inversa, los occidentales, y los demás asiáticos (salvo los polinesios), muestran, para estas mismas fuentes de sonidos, una predominancia del hemisferio derecho.

Capítulo 2

Dos formas de inspiración, dos lenguajes

La teoría del doble funcionamiento cerebral nos va a permitir en adelante todo a la vez:

- *comprender* mejor viejas «intuiciones» de los pensadores y filósofos que nunca se habían logrado explicar;
- comprender mejor la doble naturaleza del texto escrito: discursivo y documental;
- desarrollar una pedagogía interactiva (entre los dos cerebros), y explicar las dificultades de los alumnos, especialmente en la expresión escrita.

Lógica e intuición: el eterno debate entre dos formas de espíritu

Desde la Antigüedad, los mejores pensadores y filósofos han subrayado la dualidad del cerebro humano. Cuando Aristóteles escribe: «Es una prueba superior de inteligencia hacer metáforas, porque significa apereibirse de las analogías ocultas entre los fenómenos», está haciendo alusión a la capacidad sintética del cerebro derecho para establecer relaciones entre cosas aparentemente separadas.

El filósofo inglés del Renacimiento, Francis Bacon, percibe todavía mejor esta dualidad cuando escribe: «Existen dos grandes categorías de espíritu, unos que son sobre todo sensibles a las diferencias y otros que son sobre todo sensibles a las semejanzas.» Sin saberlo, él no hace, en este texto, sino subrayar las diferencias entre los «cerebros izquierdos», analíticos y sensibles a las diferencias, y los «cerebros derechos», sintéticos y sensibles a las semejanzas.

Se conoce también el célebre pasaje de Blas Pascal, que opone el *espíritu de geometría* al *espíritu de finura*, razón lógica e intuición: una vez más, esto es describir cerebros de dominante izquierda y cerebros de dominante derecha.

Digital y analógico: dos lenguajes

Analógico y digital son dos adjetivos que se encuentran hoy con frecuencia. No podemos estar seguros, sin embargo, de que sean bien comprendidos.

Estos dos términos fueron lanzados por vez primera hacia 1950 por los informáticos, que los aplican a dos tipos diferentes de ordenadores. Un ordenador analógico es una máquina de simulación que trabaja con magnitudes continuas (como, por ejemplo, la variación de una corriente eléctrica que puede tomar todos los valores posibles entre dos límites). A la inversa, un ordenador digital trabaja únicamente con dos magnitudes discontinuas (como las cifras 0 y 1).

Un ejemplo familiar hará esto comprensible. El de su propio reloj. Hasta hace poco, todos los relojes eran analógicos: medían el tiempo mediante el desplazamiento de una aguja sobre un cuadrante. Si la aguja estaba como a medio camino entre las 2 y las 3 horas, usted decía: «Son alrededor de las dos y media.» Hoy día, la mayoría de las cifras están en fijación digital, es decir, numérica: usted lee directamente las cifras fijadas: en el ejemplo: 2: 31.

ALGUNAS REFERENCIAS A UN DOBLE FUNCIONAMIENTO MENTAL (Sin localizaciones cerebrales señaladas)

Autores	Asimilable a cerebro izquierdo	Asimilable a cerebro derecho
C. S. Smith (1968) Price (1969)	Atomístico Analítico (o reduccionista)	Global Sintético (o concreto)
H. Head (1926)	Simbólico (o sistemático)	Perceptual (o no-verbal)
Goldstein (1948) Reush (1956)	Abstracto Digital (o discursivo)	Concreto Analógico (o eidético)
Bateson (1964)	Digital	Analógico
J. Z. Young (1962)	Abstracto	Espacial
K. Pribam (1962)	Digital	Analógico
W. James (1890)	Diferencial	existencial
Spearman (1863-1945)	Educación de las relaciones	Educación de las correlaciones
Hobbes (1588-1679)	Dirigido	Desordenado
Freud (1856-1939)	Proceso secundario	Proceso primario
Pavlov (1849-1936)	Señales secundarias	Señales primarias
Luria (1912)	Sucesivo	Simultáneo
Lévi-Strauss (1965)	Positivo	Mítico
J. Bruner (1965)	Racional	Metafórico
Akhilananda (1946)	Buddhi	Manas
Radhakrisnan (1945)	Racional	Integral

(Según Joseph E. Bogen, en Ornstein)

Otro ejemplo: una regla de cálculo es analógica; una calculadora electrónica es digital

El término digital procede del inglés *digit*, que significa dedo o número (y ello, sin duda, porque al principio se contaba con los dedos). Algunos puristas querrían sustituir digital por numérico. Ciertamente, yo no tengo el menor inconveniente en hablar de un reloj de fijación *numérica* en

lugar de *digital*, porque inclusive es más claro. Pero, en otros casos, esto podría inducir a error, porque todo lo que es digital no es forzosamente numérico. Vamos a ver cómo esta oposición tiene un alcance mucho más general.

Cuando, cuatro siglos antes de nuestra era, Platón opuso dos clases de discurso, el *logos* y el *mytos*, nosotros traduciríamos hoy por digital y analógico. Para él, la diferencia esencial es que el *logos*, el lenguaje racional en prosa es *arrítmico*, mientras que el *mytos*, lenguaje poético imaginario, a menudo en verso, es un lenguaje *rítmico*, hecho para ser declamado o cantado.

Pero el *mytos* es también el *mito*, es decir, una fábula, una analogía destinada a hacernos comprender una verdad general a través de una anécdota concreta. A Platón no le repugnaba utilizarlo, puesto que nos ha legado el «mito de la caverna», para hacernos comprender su teoría filosófica de las «ideas».

Cuando, en el siglo XVII, en el *Bourgeois gentilhomme*, M. Jourdain, encantado, aprende que él «hacía prosa sin saberlo», Molière opone dos tipos de lenguaje: prosa y poesía, esta última en verso.

Cuando, antes de la guerra, Pius Servien opone dos lenguajes, «S» y «L», retoma la misma oposición. Lo que él llama lenguaje S es el lenguaje preciso de las ciencias; y el lenguaje L, el lenguaje impreciso, lírico, el lenguaje de las letras. Cuando, en la misma época, el filósofo Alain, en un hermoso pasaje, describe dos modos de utilización del lenguaje, el de las ciencias y el de las letras, vuelve a tomar también la misma idea.

Cuando, hoy día, el informático Bruno Lussato habla de *lenguaje duro* y de *lenguaje blando*, sigue también en la misma idea. E igualmente, cuando Joël de Rosnay, director de la investigación del Instituto Pasteur y escritor, opone *lenguaje de la ciencia* (razón) y *lenguaje de la significación* (arte, poesía, religión...).

YA EN 1910...

El intelecto es un órgano compuesto de varios grupos de funciones, que se pueden dividir en dos clases importantes, las de la mano derecha y las de la mano izquierda. Las facultades de la mano derecha están ligadas a la comprensión, la creación y la síntesis; las de la mano izquierda, a la crítica y al análisis. Con la mano derecha se relacionan el juicio, la imaginación, la memoria, la observación; con la mano izquierda, la comparación y el razonamiento.

Las facultades críticas distinguen, comparan, clasifican, generalizan, deducen, infieren, concluyen; son los principales componentes de la razón lógica. Las facultades de la mano derecha comprenden, ordenan, juzgan por derecho propio, atrapan, prenden y manipulan.

El psiquismo de la mano derecha es el dueño del conocimiento. El de la mano izquierda, su servidor. La mano izquierda toca solamente el cuerpo del conocimiento, la mano derecha penetra su alma. *La izquierda se limita ella misma a la verdad establecida, la derecha atrapa lo que es todavía evasivo e incierto. Las dos son esenciales para la plenitud de la razón del hombre.* Estas importantes funciones de la máquina deben ser llevadas todas a su potencia de trabajo más elevada y más refinada, si no se quiere que la educación del niño sea imperfecta y unilateral.

SRI AUROBINDO

«The powers of the mind», *A system of National Education*,

Karma Yogin, 1910

Sri Aurobindo Ashram, Pondichery, 1910

Usted sabe que con los «sistemas perfectos» o «inteligencia artificial», los informáticos se han aplicado a la traducción automática de las lenguas. Para hacerlo, utilizan la teoría del lingüista Noam Chomsky. En tanto que el lenguaje es «digital», puede traducirse casi literalmente y todo marcha bien. Pero cuando el lenguaje es fuertemente analógico, es decir, metafórico, ya nada sirve. Como prueba, esta curiosa historia que se cuenta a propósito de unos investigadores soviéticos. Ellos introdujeron en la máquina el versículo de la Biblia que dice: «El espíritu está alerta, pero la carne es débil.» La máquina tradujo: «El vodka es rápido, pero el bistec está tierno.»

Más generalmente, en los textos internacionales, lo que es mal traducido son los *idiotismos* (o idiosincrasismos), es decir, las formas de decir particulares de un pueblo y muy conocidas por él. Intente traducir a otro idioma frases como «Ahí me las den todas» o «Ni hablar del peluquín».

En resumen:

	Comunicación informativa	Comunicación expresiva-impresiva
Autores	Lenguaje digital	Lenguaje analógico
Platón (S. IV a. de C.) Molière (S. XVII) Pius Servien (preguerra) Bruno Lussato (informático) J. de Rosnay	Logos (arrítmico) prosa Lenguaje S (ciencias) Lenguaje «duro» Lenguaje de la ciencia (razón)	Mytos (rítmico) poesía Lenguaje L (lírica, letras) Lenguaje «blando» Lenguaje de la significación (arte, poesía, religión...) Vocabulario corriente polisémico (una palabra corriente tiene varios sentidos).
El filósofo Alain	Vocabulario cien- tífico monosémico (una palabra técnica tiene un solo sentido).	

Siete criterios que permiten diferenciar el lenguaje analógico del lenguaje digital

1. El lenguaje digital es fácilmente traducible a otro lenguaje; el analógico pierde en la operación parte de su sentido.
2. El lenguaje digital no tiene más que un sentido, y prácticamente todo el mundo está de acuerdo sobre él; con el analógico, hay diferencias sensibles.
3. En el lenguaje digital, ritmos e imágenes no representan ningún papel; en el analógico, representan, por el contrario, un papel importantísimo.
4. El lenguaje digital puede utilizar fácilmente la negación; el analógico, muy mal.
5. El lenguaje digital puede ser transmitido sin pérdidas a cualquier velocidad; para dar todo su sentido, el analógico tiene necesidad de una velocidad no demasiado lenta ni demasiado elevada.
6. El lenguaje digital no gana nada siendo repetido; el analógico, sí. Y lo mismo ocurre con la dicción en voz alta.
7. El lenguaje digital es traducible por ordenador; el analógico, muy mal.

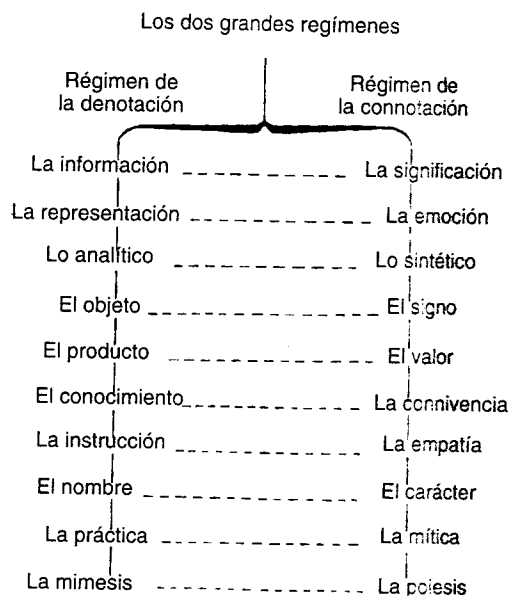
Denotación y connotación

Los lingüistas, semióticos y semiólogos nos han acostumbrado a la distinción fundamental entre denotación y connotación. Por ejemplo, para un norteamericano, *París* denota «capital de Francia», pero puede connotar «torre Eiffel, Lido, Folies-Bergères, Montmartre, Montparnasse, impresio-

nistas, mujercitas «ligeras», etc.» Recíprocamente, para los franceses, Nueva York connotará: «rascacielos, estatua de la libertad, Harlem...»

Los publicitarios han estudiado mucho este fenómeno para las marcas comerciales. Como prueba, este cuadro que extraigo del libro *De la publicité à la communication*, de David Genzel (Rochevigne). Para hacerlo comprender, algunos citan la imagen de la moneda que lleva siempre, sobre una cara, una cifra que indica su valor de cambio y, sobre la otra, el dibujo de un símbolo que representa al poder emisor (el Rey, la República, etc.), que hace creíble su poder de compra (valor de uso).

DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN



El hemisferio derecho de los pacientes de encéfalo desdoblado ha mostrado considerables facultades de verbalización. Sería falso considerar que el hemisferio derecho es menos «semántico» que el izquierdo. Posee inclusive algunas facultades sintácticas. Pero estas facultades son insuficientes, incluso cuando están en su punto óptimo, para construir frases de más de unos pocos elementos. Podemos decir que las reglas de tratamiento de la información típicas del hemisferio derecho de los diestros bien lateralizados no son las reglas características de la sintaxis o de las transformaciones lingüísticas.

MICHAËL GAZZANIGA

Lenguaje y paralenguaje

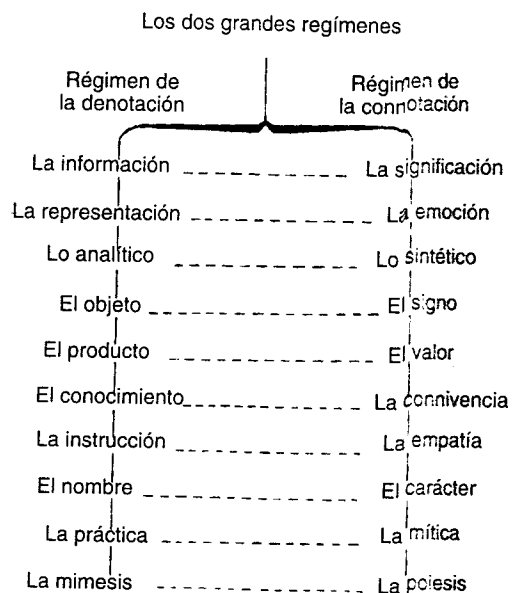
«En una relación de cara a cara, el 80 por 100 del sentido pasa por el paralenguaje: entonaciones, gestos, mímicas del cuerpo y del rostro...» Al Pr. Mucchielli, psicólogo francés bien conocido, muerto en 1982, le gustaba repetir esta frase. De hecho, tanto en el emisor como en el receptor, está en acción un doble lenguaje: las palabras verbales por un lado, salidas del cerebro izquierdo y captadas por él; por otro, el «lenguaje del cuerpo», producido y recibido por el cerebro derecho.

Ahora bien, el cerebro derecho es menos capaz de simulación o de mentira que el izquierdo. A pesar de las palabras que indiquen lo contrario, una mano que tiembla indica el nerviosismo; un pie que se agita, la impaciencia. A menudo, no sabemos observar bien más que los *meso-signos*: la actitud del rostro, por ejemplo. Toda una parte de la enseñanza de base de la P. N. L. consiste en observar e interpretar tanto los *macro-signos* (postura total del cuerpo, por ejem-

nistas, mujercitas «ligeras», etc.» Recíprocamente, para los franceses, Nueva York connotará: «rascacielos, estatua de la libertad, Harlem...»

Los publicitarios han estudiado mucho este fenómeno para las marcas comerciales. Como prueba, este cuadro que extraigo del libro *De la publicité à la communication*, de David Genzel (Rochevigne). Para hacerlo comprender, algunos citan la imagen de la moneda que lleva siempre, sobre una cara, una cifra que indica su valor de cambio y, sobre la otra, el dibujo de un símbolo que representa al poder emisor (el Rey, la República, etc.), que hace creíble su poder de compra (valor de uso).

DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN



El hemisferio derecho de los pacientes de encéfalo desdoblado ha mostrado considerables facultades de verbalización. Sería falso considerar que el hemisferio derecho es menos «semántico» que el izquierdo. Posee inclusive algunas facultades sintácticas. Pero estas facultades son insuficientes, incluso cuando están en su punto óptimo, para construir frases de más de unos pocos elementos. Podemos decir que las reglas de tratamiento de la información típicas del hemisferio derecho de los diestros bien lateralizados no son las reglas características de la sintaxis o de las transformaciones lingüísticas.

MICHAËL GAZZANIGA

Lenguaje y paralenguaje

«En una relación de cara a cara, el 80 por 100 del sentido pasa por el paralenguaje: entonaciones, gestos, mímicas del cuerpo y del rostro...» Al Pr. Mucchielli, psicólogo francés bien conocido, muerto en 1982, le gustaba repetir esta frase. De hecho, tanto en el emisor como en el receptor, está en acción un doble lenguaje: las palabras verbales por un lado, salidas del cerebro izquierdo y captadas por él; por otro, el «lenguaje del cuerpo», producido y recibido por el cerebro derecho.

Ahora bien, el cerebro derecho es menos capaz de simulación o de mentira que el izquierdo. A pesar de las palabras que indiquen lo contrario, una mano que tiembla indica el nerviosismo; un pie que se agita, la impaciencia. A menudo, no sabemos observar bien más que los *meso-signos*: la actitud del rostro, por ejemplo. Toda una parte de la enseñanza de base de la P. N. L. consiste en observar e interpretar tanto los *macro-signos* (postura total del cuerpo, por ejem-

plo), como los micro-signos: guiños de ojos, dilatación de las pupilas, palpitación de una vena...

Se trata de un vasto dominio que apenas empieza ahora a ser estudiado sistemáticamente. (Bateson se pasó un año de su vida estudiando el registro en vídeo de dos personas hablando durante tres minutos...) Toda la escuela de Palo Alto utiliza a fondo la oposición entre lenguaje analógico y digital. Su teoría más célebre —que comparte con el psiquiatra inglés Ronald Laing— es la de la doble tensión: el *double bind*, que puede estar en el origen de la esquizofrenia. Si durante diez años un padre declara (digitalmente) a su hijo «yo te quiero», mientras que mediante su actitud (analógica) indica «yo no te quiero», el niño llega a dudar del amor de su padre y del sentido de las palabras, y puede refugiarse en el autismo o la locura. Casos semejantes se encuentran también en pedagogía y explican muchos fracasos escolares.

Función documental del escrito

Pregunta: ¿El texto es un sistema de sonidos articulados puestos a continuación por escrito, o, por el contrario, un sistema de rasgos escritos que a continuación se puede pronunciar vocalmente si se desea? Dos tesis se enfrentan ante esta cuestión: la primera, sostenida especialmente por André Martinet, asegura la anterioridad y la primacía de lo oral sobre lo escrito: «(...) Los signos del lenguaje humano son prioritariamente vocales. Durante cientos de miles de años, estos signos han sido exclusivamente vocales y, hoy día, todavía los seres humanos, en su mayoría, saben hablar sin saber leer: la lectura viene a doblar la palabra, nunca al contrario.»

La segunda, sostenida especialmente por Marschak, Gelb y Derrida, pone el acento, por el contrario, sobre la

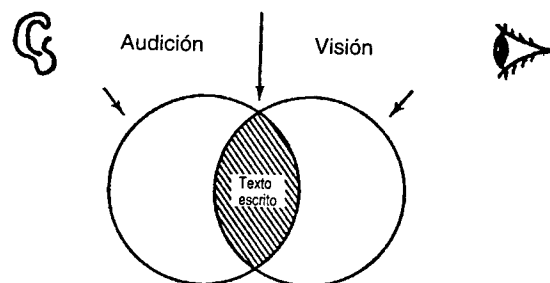
escritura como *trazo*. En apoyo de su tesis se pueden invocar las escrituras antiguas a base de ideogramas, como los jeroglíficos egipcios, las escrituras chinas y japonesas, por no hablar de los paneles del código de la circulación, de los pabellones de la marina y de otros sistemas modernos de señalización.

¿Quién tiene razón? A decir verdad, los dos. Esto es lo que explica perfectamente Robert Escarpit en su librito de la colección «Que sais-je?», *L'écrit et la communication*: la escritura es una cita entre el lenguaje de trazos y el lenguaje de sonidos articulados. Es «un lenguaje complejo resultante de la combinación de dos lenguajes, cada uno de los cuales conserva las exigencias de sus estructuras y de su funcionamiento. Estas exigencias pueden ser, y son a menudo, bastante contradictorias. La escritura es un lenguaje *paradójico*».

El gran error en esta materia sería considerar *uno solo* de estos sistemas de comunicación; por ejemplo, el primero. O, por el contrario, confundirlos, como a menudo lo hace el sentido común. Escribir bien implica, por el contrario, tener en principio conciencia plena. A continuación, sacar partido de cada uno de estos códigos, *separadamente*, o mejor *juntos*, de manera de *adicionar sus efectos*.

Esta oposición entre lo discursivo y lo documental recubre otra más profunda: la existente entre el «cerebro derecho» y el «cerebro izquierdo», y el debate entre estas dos escuelas es todavía un debate entre estas dos formas de espíritu.

TIEMPO El escrito es una cita
ESPACIO Es la superposición paradójica
 de un lenguaje fónico (discurso) de un lenguaje de trazos (texto)



No es ni totalmente un lenguaje de trazos
 ni totalmente una notación de la palabra

Es lo uno y lo otro

Una vez tomada conciencia de esta «bastardía»
 fundamental, es preciso sacar las consecuencias:

CÓDIGO DISCURSIVO

CÓDIGO DOCUMENTAL

SACAR LO ESCRITO

HACIA LA PALABRA

HACIA EL TRAZO

Cálida y viva, musical,
 el encanto de la conversación
 «sin ton ni son»:
 - «implicar» al lector,
 - crear personajes,
 - contar historias,
 - hacer diálogos.

simbólico y espacial
 La imagen, el ideograma:
 - sacar partido de la
 puesta en página,
 - de los títulos y
 de la tipografía,
 - de las ilustraciones,
 - del grafismo.

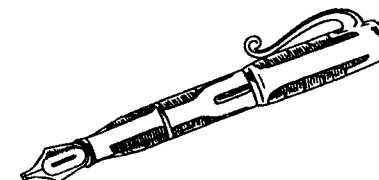
DESPUÉS ARTICULAR

Los dos sistemas en una «redundancia»
 obtenida combinando las posibilidades
 propias de los dos.

Fuente: *L'expression écrite*, ed. ESF.

**PALABRAS-IMÁGENES:
 PARA LOS DOS CEREBROS A LA VEZ**

CAFÉ



**EJEMPLO DE TIPOGRAFÍA CONGENIAL
 QUE HABLA PARA DOS CEREBROS A LA VEZ**

MODERNISMO

Preciosidad

ELEGANCIA

FUERZA

MONUMENTALIDAD

SENCILLEZ

FANTASÍA

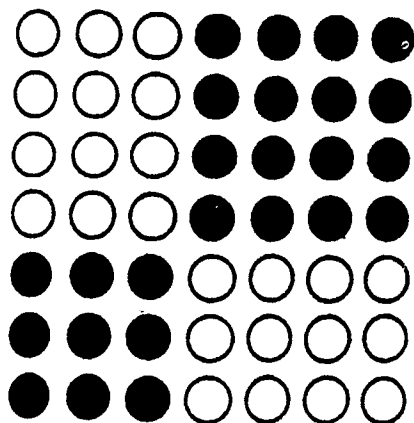
Arcaísmo

SERIO

La estilográfica está
 extraída de
 J. Alessandrini: *Quand le
 mot devient image*,
 ed. Retz, 1986.

¿QUÉ TEOREMA DE MATEMÁTICAS ILUSTRA ESTE VISUAL?

Para responder, ¡haga una transferencia derecha-izquierda!



Ver explicación pág. 287

Metáfora, doble lenguaje

Las figuras de estilo en general y la metáfora en particular constituyen un doble lenguaje para un doble cerebro. Como palabra, la metáfora se dirige al cerebro izquierdo; como imagen, al cerebro derecho. Al ser, pues, bilingüe, hace tender un arco a través del cuerpo calloso, realizando una iluminación mental.

La metáfora es el principio mismo de la poesía. Ella es la que nos desvela las correspondencias ocultas entre las cosas. Puesto que no hace mucho hemos celebrado el centenario de Víctor Hugo, recordemos que su estilo es, sobre todo, notable por el ardor y la potencia de sus imágenes. Para él, una montaña se convierte en el costado de un «gigante dormido»; la luna, en «una hoz de oro arrojada en el campo de las estrellas», etcétera.

EJERCICIO DE METÁFORA

Sobre este principio, intente poetizar las apacibles cometas que planean por encima de la playa, transformándolas mediante el pensamiento:

- en pájaros de presa (acechando a los bañistas imprudentes);
- en mosquitos gigantes (dispuestos a picar);
- en aviones de caza (prestos para atacar);
- en grandes pájaros migratorios (prestos a volar hacia otros cielos...);
- en animosos planeadores pequeños, luchando contra las gruesas borrascas del viento, etcétera.

Convertir lo familiar en extraño y lo extraño en familiar

Tal es la divisa de Gordon, el inventor de la sinéctica, método moderno de creatividad. Un buen escrito, un escrito creativo, tiene que serlo a este precio. Hacer que lo familiar resulte extraño, es, por ejemplo, el principio de la novela *fantástica*, que describe la invasión por lo extraño del universo cotidiano. Hacer que lo extraño resulte familiar es el principio de lo *maravilloso* y de una buena parte de la ciencia-ficción. En ambos casos, se trata de obras de ficción, pero el principio continúa siendo válido para el resto del conocimiento, incluido el científico. Considerar la naturaleza sólida como un conglomerado de átomos, ¿no es fantástico? El cerebro como un laberinto de treinta miles de millones de neuronas, ¿no es maravilloso? Cuando una tribu africana recoge y venera como un objeto divino una botella de cualquier marca de refrescos que ha caído de un avión da lugar a una bonita película etnológico-cómica: *Los dioses han caído sobre la cabeza*.

Del mismo modo, cuando un pequeño marciano, abandonado en la Tierra por sus compañeros, encuentra refugio entre unos niños, da lugar a la maravillosa película *E. T.*, de Steven Spielberg.

A menudo, la técnica de la mayoría de las películas de horror y de fantasía consiste en cambiar de escala: los saltamontes, las hormigas y los gusanos, agrandados cien veces, se convierten en monstruos. Sobre este modelo, Ann Bert-hof presenta los siguientes ejercicios:

1. *Hacer lo familiar extraño*

Un plato
Un mosquito
El sol
La luna
Una hoja
Un gato
Un embotellamiento

2. *Hacer lo extraño familiar*

Una abuela vietnamita
El sol
La luna
La lengua finlandesa
El Himalaya
Un sampán
El sistema digestivo de una vaca
Un patriota
La locura...

3. *Ejercicio.*—Describir, al estilo del desembarco norteamericano sobre la superficie de la Luna, el regreso en coche de un vecino de un arrabal de París a su casa, desde el centro de la ciudad.

Para una pedagogía interactiva

Así que tenemos dos cerebros, dos modos de funcionamiento cerebral, dos lenguajes, dos maneras de apprehender las cosas y a las personas.

No basta con saberlo, es preciso también sacar todas las consecuencias intelectuales y pedagógicas que de ello se desprenden. Esta enorme tarea, hoy apenas todavía esbozada, tiene un nombre: *la pedagogía interactiva*.

Fundamentalmente, hay que entender por este término un modo de aprendizaje que no se dirige únicamente a un cerebro (demasiado a menudo el izquierdo), sino a los dos; y esto de manera de desarrollar una *interacción* entre los cuatro cerebros, a través del cuerpo calloso. No se trata ni de desarrollar únicamente el cerebro *ping*, ni el cerebro *pong*, sino el cerebro *ping-pong*.

Tal es el tema del libro de Gabriel Racle, *La pédagogie interactive* (ed. Retz, 1984). Este libro me ha inspirado mucho y yo remito al lector a él.

El cerebro ping y el cerebro pong

Cuando el gran psicólogo suizo Piaget muestra que el aprendizaje de la inteligencia en los niños se hace a partir de dos operaciones complementarias, acomodación y asimilación, no hace más que subrayar lo que hoy ya sabemos que es el doble funcionamiento cerebral. El cerebro izquierdo, «es el yo en el mundo»: yo considero el mundo a distancia y me adapto a él: acomodación. El cerebro derecho es «el mundo en mí»: yo incorporo el mundo y lo adapto a mí mismo: asimilación.

De hecho, todo aprendizaje conseguido supone los dos movimientos, pero se entiende bien que una predominancia de uno de los dos modos entrañará un estilo de aprendizaje diferente.

Análisis y síntesis: desarrollar y contraer

Análisis y síntesis son los dos grandes movimientos del espíritu humano, a la vez opuestos y complementarios.

El análisis consiste en descomponer un fenómeno en un cierto número de partes elementales; va de lo concreto complejo hacia lo abstracto simple. La síntesis hace lo contrario: va de lo abstracto a lo concreto, de las ideas a los hechos, y ello recomponiéndolas en una nueva totalidad más inteligible que en el punto de partida.

Estos dos movimientos complementarios del espíritu son esquemáticamente los frutos respectivos del cerebro izquierdo y del cerebro derecho. Se los encuentra permanentemente en los procesos de escritura. Aquí se hablará de preferencia de difusión o desarrollo, y de condensación o resumen. Desarrollar una cuestión es extender el texto, analizándolo en sus diferentes momentos o aspectos. Resumir esta misma cuestión es contraer el texto, resumiendo y ligando entre sí los puntos esenciales.

En resumen, tratar una cuestión es, alternativamente, desarrollar y sintetizar. Todo texto bien construido comprende esquemáticamente tres partes: una introducción sintética, un desarrollo analítico y una conclusión sintética. El plan de un texto, a semejanza de un sándwich, es *un análisis entre dos síntesis*.

La resolución de problemas en cuatro tiempos

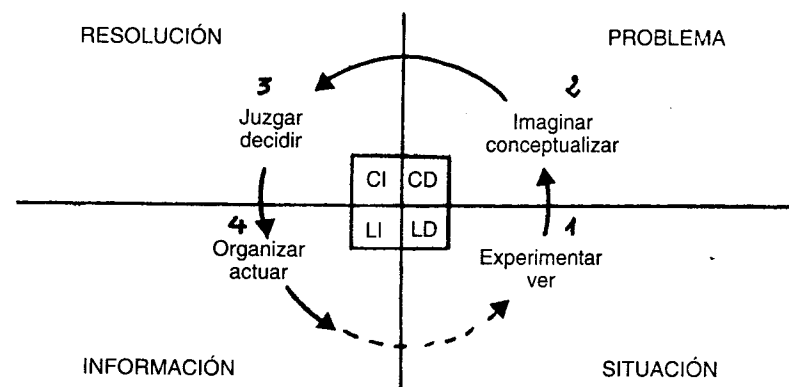
Si es cierto, como afirma la escuela de la psicología de la forma, que «la inteligencia es la capacidad de resolver los problemas», ella requiere una buena colaboración de los cuatro cerebros. El método de comunicación que he descrito en mi anterior libro bajo la sigla «SPRI», no es otra cosa que una manera simplificada del método de resolución de problemas enseñado en los seminarios de empresa, especialmente en los círculos de calidad que se desarrollan hoy día.

Como lo muestra la figura que viene a continuación, una buena resolución de un problema consiste en

- S**, tomar conciencia de una situación insatisfactoria y experimentarla (límbico derecho dominante);
 - P**, conceptualizar esta situación concreta en problema abstracto y en imaginar posibles soluciones (cerebral derecho);
 - R**, clasificar estas soluciones, evaluarlas y decidir una línea de conducta (cerebral izquierdo);
 - I**, programar esta decisión para la acción y aplicarla (límbico izquierdo);
- en fin, en rizar el rizo verificando que los resultados obtenidos mejoran efectivamente la situación de partida.

Claude Bernard, padre del método científico experimental, no decía otra cosa cuando afirmaba, en su libro *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, que el descubrimiento comenzaba por el sentimiento, proseguía por la razón y terminaba por la verificación experimental.

Contrariamente a lo que pueda parecer a una mirada superficial, la ciencia es una actividad puramente cortical, pero que apela al cerebro completo.



Para crear, el cerebro derecho en primer lugar...

- Cuando los psicólogos de la *gestalt* mostraban que la percepción de una nueva forma se hacía instantáneamente

en una iluminación intuitiva (*insight*), subrayaban (sin que se supiera en aquella época) la principal propiedad del cerebro derecho para reconocer formas complejas mediante un proceso de incubación seguido de una súbita iluminación en el tránsito al cerebro izquierdo.

- Cuando los especialistas modernos de la *creatividad* subrayan la importancia de impedir toda crítica —toda censura o autocensura— para encontrar ideas creadoras, no hacen sino tener en cuenta la potencia innovadora del cerebro derecho, y la fuerza conservadora del cerebro izquierdo que la contraría.

Es por esto por lo que Alex Osborn, fundador del *brain storming*, hacia 1935, prohíbe toda crítica en los grupos de creatividad en el curso de la primera fase creativa.

- Cuando Gordon, padre de la *sinéctica*, funda, hacia 1960, su método sobre los descubrimientos de analogías, no hace más que explotar las propiedades analógicas y metafóricas del cerebro derecho, el único verdaderamente creador.
- Cuando otro especialista inglés, Edward de Bono, opone «pensamiento vertical» no creativo, y «pensamiento lateral» creativo, no hace más que señalar, de otra forma, las propiedades de los dos cerebros.
- Cuando el pedagogo inglés Tony Buzan se apercibe de que muchos niños retrasados son «cerebros derechos», cambia el estilo de enseñanza tradicionalmente «izquierdo» en estilo «derecho», y transforma en éxito el fracaso inicial.

La dualidad fundamental del escritor

Para saber cómo los escritores —que son los profesionales de la escritura— se las arreglan para triunfar, lo mejor es oírles hablar de ello. No siempre es fácil, porque rara vez tratan este tema en sus propias obras, sino más bien en sus diarios íntimos o en las entrevistas periodísticas.

Pero cuando se lee a estos grandes escritores —vivos o muertos— no se puede menos que sentirse sacudido por este *leitmotiv*, esta idea que vuelve sin cesar en cien lugares, aunque de formas a menudo diferentes: *el buen escritor es un ser doble y que asume bien esta doble personalidad*. He aquí algunas citas, tomadas solamente de los autores contemporáneos:

«Escritura de impulso y relectura redaccional son dos actividades fundamentales del escritor; pero ambas no pueden ejercerse simultáneamente: la lectura inmediata paraliza la escritura.» Jean Guénot.

«Escribir es apelar a dos talentos que son tan diferentes, que habitualmente se combaten el uno al otro: la creación y la crítica. Es cierto que estos dos procesos mentales no pueden tener lugar al mismo tiempo. La mayor parte del tiempo resulta útil separar la creación de la crítica, de tal manera que no se opongan la una a la otra.» Peter Elbow.

«Las ideas vienen del gran deseo que se experimenta de tenerlas. La *eliminación* después de la *acumulación* es el medio de alcanzar estos fines (...) ¿Cómo se adquieren? Por la perseverancia impulsada hasta la locura. Es preciso ser capaz de soportar la angustia y entretener durante largo tiempo el propio entusiasmo.» Charlie Chaplin.

«Yo doy vueltas alrededor de mi mesa, me siento, tomo la pluma, la suelto, vuelvo a cogerla y, después de fumarme una docena de cigarrillos, he aquí otras tantas líneas, pero que me parecen tan mal construidas, tan ridículas en comparación con lo que yo quería decir, que pierdo ánimo. Siento demasiado el acuerdo que me haría falta entre la inocencia y el control; más que un acuerdo, una tal unión que el control mismo sea espontáneo, es decir, uno de esos instantes de gracia en que se pierde la conciencia de uno mismo para reencontrarse con un ritmo fundamental.» Marcel Arland.

«La mayoría de los métodos enseñados para desarrollar el lado *artesano y crítico* del escritor hacen daño a su lado de *artista*; lo recíproco también es verdad. Pero es posible entrenar los dos lados de la personalidad para trabajar en armonía, a condición de considerar que no hay una, sino DOS personas en usted (...). Cuando cada una de ellas ha encontrado su verdadero lugar, pueden jugar entre ellas sin fin. En una palabra, será preciso aprender cómo ser a la vez, para uno mismo, su mejor amigo y su crítico más severo, pero turnando los papeles.» Dorothea Brande.

«Escribir es nacer de nuevo. Darse a luz uno mismo. Recrear el goce. Es, en fin, ser *doble*.» Participantes en talleres de escritura.

Se podrían multiplicar las citas como éstas. Todas ellas traducirían esta intuición fundamental: todo escritor de valía logra hacer cohabitar en sí mismo a dos personajes: el niño creativo y el adulto crítico. Hoy en día, los descubrimientos de Sperry sobre el doble funcionamiento cerebral confirman que esta distinción está inscrita en la doble estructura de nuestro cerebro.

El autor, el artesano y el escritor

Jean Guénot inicia el primer capítulo de su guía *Escribir* por una dialéctica del Autor y el Escritor. Nos describe al *Autor* como una persona lejana, infatuada de sí misma, un genio que tiene «un mensaje que transmitir a la posteridad». Es un orgulloso, un impaciente, que no soporta ninguna crítica, ni siquiera la más leve; un paranoico, un genio desconocido, un incomprendido sublime.

Al lado de él, su hermano gemelo: el *Escritor*. Un modesto. Un menesteroso de la pluma. Un funcionario de la escritura, que cuenta las páginas y saca punta a los lápices, que

tacha y vuelve a empezar lo que su hermano le ha dictado a discreción, en un momento de trance...

¿Que es esto, sino reconocer que somos dobles? Que tenemos dos cerebros: uno que crea, enteramente penetrado de su importancia; el otro, lúcido y necesitado, que transforma el borrador primitivo en un plato comestible para el lector... Pero, ¿por qué ese borrador? ¿No nos lo podríamos ahorrar? ¿No podríamos escribir directamente «en limpio»? Pues no, porque escribir no es un proceso mecánico, sino orgánico, que necesita su tiempo. Los biólogos han demostrado que hace miles de millones de años que la vida comenzó en lo que ellos han denominado el «caldo primitivo»; y que ha sido a partir de este caldo como los organismos se han diversificado lentamente y se han ido haciendo cada vez más complicados, hasta desembocar en los mamíferos superiores que nosotros somos. Sólo el tiempo es verdaderamente creador (y destructor), como lo ha demostrado Bergson en las hermosas páginas de su libro *La evolución creadora*. Se conoce la fórmula que resume su pensamiento: «Es preciso que el azúcar se funda.» Dicho en otras palabras: es preciso admitir que «París no se ha construido en un día»; que nada de verdaderamente grande se hace contra el tiempo, sino con él, que es necesario *darle tiempo al tiempo*...

Para volver a la dialéctica de Guénot, yo preferiría presentarla así:

- cerebro derecho: el autor intuitivo;
- cerebro izquierdo: el artesano organizador;
- cuerpo calloso: el escritor que evita el bloqueo mutuo entre ellos y organiza el diálogo creador.

Pascal lo había comprendido todo: comunicar con los cuatro cerebros del lector

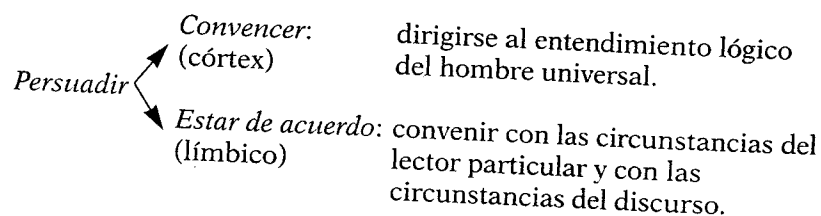
Al tiempo que escribía sus libros, Pascal había reflexionado sobre la retórica o arte de persuadir. En este dominio,

su pensamiento se resume en la famosa frase que dice: «El arte de persuadir consiste tanto en el de estar de acuerdo como en el de vencer.» Por otra parte, él fue el primero en establecer la distinción entre el «espíritu de finura» y el «espíritu de geometría».

Él, que era uno de los mejores «cuerpos callosos» de su época (junto con Descartes y Leibnitz), seguro que no se removería en su tumba de Saint-Germain-des-Prés si yo le anunciara: «Señor Pascal, usted había comprendido la teoría de los cuatro cerebros tres siglos antes que Sperry...»

Hoy sabemos en efecto que la distinción entre convencer y estar de acuerdo es la existente entre el córtex cerebral y el límbico. Y que la distinción entre «espíritu de finura» y «espíritu de geometría» no es otra que la que hay entre cerebro derecho y cerebro izquierdo.

De ahí los siguientes esquema y cuadro:



CEREBRO

	Izquierdo	Derecho
	<i>Espíritu de geometría</i>	<i>Espíritu de finura</i>
CÓRTEX	Lógica metódica: exposición analítica y deductiva a partir de definiciones seguras.	Lógica inductiva y sintética: exposición digresiva y convergente en torno a un punto focal.

Interesar

Partir de los centros de interés de su público. Cuidar su atención a todo lo largo del recorrido: captación, circuito de lectura, bloqueo.

Gustar

Reconocer el punto de vista de su público: sus sentimientos sus prejuicios. Ponerse de acuerdo con la personalidad y las circunstancias (humor, disposición).

LÍMBICO

En una palabra, escribir bien es tener en cuenta los cuatro factores y establecer un compromiso entre ellos. Una buena «economía» de la comunicación es a este precio: no descuidar nunca, en particular, el sistema límbico, que, muy a menudo, ordena el acceso al córtex superior. Es preciso saber interesar y gustar *antes* de querer probar.

El doble conocimiento de la propia preferencia cerebral y de la del propio interlocutor puede ayudar mucho a la hora de analizar por qué una comunicación pasa o no pasa; y qué es lo que habría que hacer para mejorarla. Porque comunicar es comunicar con el lector total.

Dos estilos extremos de escritos

- La comunicación científica es típica de un texto escrito según el modelo izquierdo: racional, lineal y... monótono, con frases largas y fuertemente articuladas (en literatura, es Descartes con una frase media de setenta y ocho palabras).
- Contrariamente, el tipo de texto típicamente «modelo derecho» es el artículo periodístico con su plan sintético y sus frases cortas y expresivas (ejemplo: Françoise Giroud en los análisis de Richaudeau: trece palabras por frase)

Entre los dos, sin duda alguna, todos los grados son posibles.

Explicar las dificultades de la escritura

Herrmann ha mostrado que los literatos y los artistas eran individuos de «modelo derecho», global, dominante. Mientras que los científicos y los técnicos funcionaban sobre todo sobre el «modelo izquierdo», racional y lineal. Yo mismo he intentado analizar las dificultades de mis cursillistas en expresión escrita con la ayuda de esta misma plantilla. He aquí el resultado esquemático reunido en un cuadro.

Capacidades	Espíritus con dominante del modelo izquierdo	Espíritus con dominante del modelo derecho
De análisis	Fuerte	Débil
De síntesis	Débil	Fuerte
De encontrar ideas	Débil	Fuerte
De ordenar lógicamente ideas	Fuerte	Débil
De cambiar el estilo	Débil	Fuerte
De afrontar un problema por escrito	Sabe resolver mejor un problema ya planteado	Sabe mejor plantear un problema teniendo en cuenta todos los factores del contexto
En resumen:	Espíritu lógico (de geometría)	Espíritu intuitivo (de finura)

Usted, lector, puede, sin duda, reconocer sus propias dificultades en una de estas dos descripciones.

Espíritu de dominante científica

Características: Gusta de los razonamientos lineales y rigurosos, como en el álgebra. Razona de manera deductiva y lógica a partir de premisas implícitas ya dadas.

En el escrito: Llevará a cabo desarrollos bien ordenados de manera lineal, comportando un gran número de puntos sucesivos. En revancha, las partes de síntesis —introducción, conclusión— presentan ciertas debilidades: problema poco o mal planteado en la introducción; consecuencias poco o mal planteadas en la conclusión. Su estilo será un poco oscuro y repetitivo, sus frases largas, con muchas palabras de articulación...

Remedios: Trabajar la capacidad de síntesis, especialmente mediante la redacción de resúmenes. Ejercitarse en plantear bien los problemas en la introducción. Intentar reagrupar las partes demasiado numerosas del desarrollo en dos, tres o cuatro partes solamente. Intentar cortar las frases y variar las construcciones. Para encontrar más ideas: ejercitarse en acogerlas sin ninguna autocensura y prohibirse ordenarlas antes de haber hecho un buen estudio del problema; hablar de éste, si es posible, con otras personas, para aumentar el número de ideas.

Espíritu predominantemente literario o artístico

Características: Gracias a su espíritu de síntesis, advierte más, en todas las cosas, las semejanzas que las diferencias. Es capaz de aproximar dominios o puntos de vista muy alejados entre sí, de sacar a la luz analogías ocultas; pero, a menudo, le cuesta trabajo ordenarlas de una manera lógica.

En el escrito: Presentará pasajes de valor desigual: unos brillantes y otros muy flojos; hará algunas digresiones fuera del tema. Producirá a menudo introducciones y conclusiones interesantes; será capaz de ordenar su desarrollo en grandes partes. Estas últimas, sin embargo, podrán carecer, en el interior, de unidad y de progresión lógica. El vocabulario será a menudo rico, las frases diversamente modeladas,

pero, a veces, poco o mal construidas, con alargamientos o saltos de una idea a otra...

Remedios: Ante todo, construir bien el plan, verificando la progresión del pensamiento desde la introducción a la conclusión. No vacilar en suprimir ciertas ideas interesantes pero situadas demasiado lejos del tema. Sobre todo, releer bien el borrador, con rigor y distanciamiento, para verificar la progresión de las ideas y la corrección de las frases. Si es posible, dejar pasar una noche antes de corregir con mayor objetividad, o dar a leer lo escrito a otros.

**Anotaciones
del profesor
sobre las
disertaciones**

**Cerebro izquierdo
tipo**

Ella:

Ella no se ha visto demasiado dificultada por el arranque, sino por la continuación; ella es incapaz de continuar y, todavía menos, de encontrar la conclusión o la cadencia de la composición.

Él:

Él domina bastante bien la ortografía y la sintaxis, pero, ante la hoja de papel en blanco, se le produce como un

**Cerebro derecho
tipo**

Ella:

Ella tiene muchas ideas, pero las expone de una manera desordenada. Domina mal la sintaxis y la ortografía, pero, a pesar de todo, sus redacciones son interesantes.

Él:

Sus textos demuestran una cierta imaginación, pero tiene grandes problemas para respetar las reglas ortográficas y construir sus frases.

**Cerebro izquierdo
tipo (continuación)**

apagón... No sabe qué decir, se siente bloqueado por el ansia de tener que comenzar, y por el imperativo del tema impuesto.

Él:

No ha sufrido estos bloqueos, pero escribe siempre de la misma forma: ordenando siempre sus párrafos según el mismo plan, con el mismo tipo de palabras, ignorando que otras palabras y otros temas distintos exigen estructuras y redacciones diferentes.

Todos somos creativos

La única persona con la que nos comunicamos habitualmente en imágenes somos *nosotros mismos* con nuestro cerebro derecho. En cuanto se trata de comunicar con otros mediante el lenguaje, tenemos que utilizar el cerebro izquierdo. De este modo, la mayor parte del tiempo dejamos dormir, en nuestro cerebro derecho, una importante reserva de información-imágenes. Lo que es una verdadera pena, porque sabe-

mos muy bien que no tomamos verdaderamente conciencia de todo el alcance de una idea sino cuando llegamos a formularla. Esto implica, pues, que desarrollamos nuestro «cuerpo calloso», es decir, la transmisión de la derecha hacia la izquierda.

Como en dibujo, en literatura es válido el mismo principio: hacer trabajar en un principio el cerebro derecho. Es por esto por lo que los métodos son preciosos para notar nuestras sensaciones en estado *naciente*, antes de su transformación racional por el cerebro izquierdo. Así, podemos fijar impresiones o ideas que, normalmente, no se presentan como «lógicas», y por ello tenían todas las posibilidades de ser rechazadas por el cerebro izquierdo. Por lo mismo, la anotación de palabras aisladas o principios de frases evita la censura prematura del cerebro izquierdo.

De este modo, conservamos más posibilidades de nuestro lado y durante más tiempo. Después —y solamente después— el cerebro izquierdo intervendrá para respetar las reglas de la gramática y de la sintaxis. Pero no se dará el bloqueo de un cerebro por el otro y... nuestras ideas creativas estarán a salvo.

Todos somos «genios»

Es absolutamente preciso desmitificar la noción de genio. Como lo muestra la escritora Dorothea Brande, comoquiera que seamos, hay en todos nosotros una profunda *parte de genio*. Las personas corrientes comunican poco con esa parte, o mal, o muy raramente. Los «genios» son sencillamente personas que, como consecuencia de un feliz azar y de una atenta observación de sí mismos, han tomado la costumbre de «conectar con esta parte» y de confiar en ella. Eso es todo, pero es mucho...

Esta opinión es confirmada por los especialistas de la creatividad, que afirman que, en diversos grados, todos nosotros somos creativos que nos ignoramos. Una persona no creativa no es, de hecho, más que una persona que no sabe «conectar» con sus recursos creativos. Los seminarios de creatividad

enseñan justamente técnicas que permiten realizar y mantener esta conexión: esta comunicación entre nosotros y nosotros mismos: nuestros cuatro cerebros. En el último capítulo, veremos lo que esto significa de una manera práctica.

LA ENSEÑANZA ACTUAL DESCUIDA EL CEREBRO DERECHO

«Hemos de revisar completamente nuestra imagen del hemisferio derecho. La doctrina neurológica clásica, que postulaba la predominancia sistemática de un lado con un hemisferio menor y un hemisferio mayor, tiene que ser reemplazada por la de una especialización bilateral.

»Lo que pretendo subrayar aquí es que nuestro sistema educativo y nuestra sociedad moderna atestigua, de una manera general, un favoritismo en favor de una mitad en detrimento de la otra mitad. En nuestro sistema escolar actual, el hemisferio menor del cerebro no recibe más que un mínimo estricto de educación formal. Nada que pueda compararse con lo que hacemos para formar el hemisferio izquierdo.»

ROGER SPERRY

«¿Cómo se construye el ser humano a partir de estas potencialidades genéticas? Esta cuestión se sitúa en el mismo corazón de la existencia del hombre, de suerte que unos cambios fundamentales en nuestra concepción del cerebro humano tendrían ciertamente repercusiones profundas sobre la idea que nos hacemos de nuestra naturaleza y del mundo que nos rodea (...) Cuando los mecanismos del aprendizaje y de la memoria sean descubiertos, el dominio de la educación se verá todo él afectado.»

DAVID HUBEL

(premio Nobel de Medicina con Wiesel y Sperry en 1981)

EJERCICIO: SHERLOCK HOLMES CONTRA MAIGRET

Ustedes conocen a los dos detectives más célebres de toda la literatura policíaca: Sherlock Holmes, el héroe de Conan Doyle, y el comisario Jules Maigret, de Georges Simenon. Si usted ha leído correctamente este capítulo debería estar en disposición de recopilar sus recuerdos y de decir por qué ellos representan a unos personajes muy diferentes (para ayudarse, puede dibujar un cuadro en dos columnas).

Ver solución en pág. 289.

EJERCICIO DE COMENTARIO COMPUESTO

He aquí un «comentario compuesto», que ha sido propuesto recientemente en el bachillerato. Le propongo a usted responder brevemente a la cuestión planteada utilizando la teoría de los dos cerebros.

El puente del Gard visto por Rousseau y por Stendhal
Tomé a un guía y fui a ver el puente del Gard. Era la primera obra de los romanos que yo veía (...) El aspecto de esta sencilla y noble obra me conmovió tanto más cuanto que se encuentra en medio de un desierto, donde el silencio y la soledad hacen el objeto más chocante y la admiración por él más viva: porque ese pretendido puente no es más que un acueducto. Uno se pregunta qué enorme fuerza transportó aquellas enormes piedras a un lugar tan alejado de cualquier cantera y pudo reunir los brazos de tantos miles de hombres en un lugar en el que no habita ninguno. Recorrí las tres plantas de ese soberbio edificio, que el respeto me impedía casi rozar con mis pies. El retumbar de mis pasos bajo sus bóvedas me hacía creer oír la fuerte voz de los que lo habían construido. Me perdía como un

insecto en medio de aquella inmensidad. Sentía, empequeñeciéndome, un no sé qué que me elevaba el alma, y me decía suspirando: «¡Que no haya yo nacido romano!» Permanecí allí durante varias horas en una contemplación arrebatadora.

J. J. ROUSSEAU, *Las Confesiones*

No intentaré hacer frases sobre un sublime monumento, del que es preciso ver una estampa, no para sentir su belleza, sino para comprender su forma, por otra parte muy simple y perfectamente calculada para la utilidad. Afortunadamente para el placer del viajero nacido para las artes, por cualquier lado que se extienda su vista, no encuentra ni un trazo de habitación, ninguna apariencia de cultivo: el tomillo, el espliego silvestre, el enebro, únicos productos de aquel desierto, exhalan allí sus perfumes solitarios bajo un cielo de una asombrosa serenidad. El alma se abandona por completo a sí misma, y la atención se ve arrebatada forzosamente hacia aquella obra del pueblo-rey que tiene bajo su mirada. Este monumento debe actuar, me parece, como una música sublime, es un acontecimiento para algunos corazones elegidos, mientras que otros piensan con admiración en el dinero que debió de costar. Como la mayoría de los grandes monumentos de los romanos, el puente del Gard está construido en piedras talladas, plantadas en seco sin mortero ni cemento...

STENDHAL, *Memorias de un turista*

Compare usted, en una composición comentada, los dos textos precedentes.

Podría usted mostrar, por ejemplo, cómo, a pesar de ciertas similitudes en las apreciaciones, cada autor presenta el monumento de una manera diferente.

Ver solución pág. 291.

SEGUNDA PARTE

**PARTIR:
CINCO MÉTODOS
CREATIVOS**

EJERCICIO: SHERLOCK HOLMES CONTRA MAIGRET

Ustedes conocen a los dos detectives más célebres de toda la literatura policíaca: Sherlock Holmes, el héroe de Conan Doyle, y el comisario Jules Maigret, de Georges Simenon. Si usted ha leído correctamente este capítulo debería estar en disposición de recopilar sus recuerdos y de decir por qué ellos representan a unos personajes muy diferentes (para ayudarse, puede dibujar un cuadro en dos columnas).

Ver solución en pág. 289.

EJERCICIO DE COMENTARIO COMPUESTO

He aquí un «comentario compuesto», que ha sido propuesto recientemente en el bachillerato. Le propongo a usted responder brevemente a la cuestión planteada utilizando la teoría de los dos cerebros.

El puente del Gard visto por Rousseau y por Stendhal
Tomé a un guía y fui a ver el puente del Gard. Era la primera obra de los romanos que yo veía (...) El aspecto de esta sencilla y noble obra me conmovió tanto más cuanto que se encuentra en medio de un desierto, donde el silencio y la soledad hacen el objeto más chocante y la admiración por él más viva: porque ese pretendido puente no es más que un acueducto. Uno se pregunta qué enorme fuerza transportó aquellas enormes piedras a un lugar tan alejado de cualquier cantera y pudo reunir los brazos de tantos miles de hombres en un lugar en el que no habita ninguno. Recorrí las tres plantas de ese soberbio edificio, que el respeto me impedía casi rozar con mis pies. El retumbar de mis pasos bajo sus bóvedas me hacía creer oír la fuerte voz de los que lo habían construido. Me perdía como un

insecto en medio de aquella inmensidad. Sentía, empequeñeciéndome, un no sé qué que me elevaba el alma, y me decía suspirando: «¡Que no haya yo nacido romano!» Permanecí allí durante varias horas en una contemplación arrebatadora.

J. J. ROUSSEAU, *Las Confesiones*

No intentaré hacer frases sobre un sublime monumento, del que es preciso ver una estampa, no para sentir su belleza, sino para comprender su forma, por otra parte muy simple y perfectamente calculada para la utilidad. Afortunadamente para el placer del viajero nacido para las artes, por cualquier lado que se extienda su vista, no encuentra ni un trazo de habitación, ninguna apariencia de cultivo: el tomillo, el espliego silvestre, el enebro, únicos productos de aquel desierto, exhalan allí sus perfumes solitarios bajo un cielo de una asombrosa serenidad. El alma se abandona por completo a sí misma, y la atención se ve arrebatada forzosamente hacia aquella obra del pueblo-rey que tiene bajo su mirada. Este monumento debe actuar, me parece, como una música sublime, es un acontecimiento para algunos corazones elegidos, mientras que otros piensan con admiración en el dinero que debió de costar. Como la mayoría de los grandes monumentos de los romanos, el puente del Gard está construido en piedras talladas, plantadas en seco sin mortero ni cemento...

STENDHAL, *Memorias de un turista*

Compare usted, en una composición comentada, los dos textos precedentes.

Podría usted mostrar, por ejemplo, cómo, a pesar de ciertas similitudes en las apreciaciones, cada autor presenta el monumento de una manera diferente.

Ver solución pág. 291.

El gran problema

En relación con lo que he dicho en la introducción, he aquí una manera más fundamental de plantear la cuestión de la dificultad de escribir:

- El mundo real que nos rodea es un mundo hipercomplejo de n dimensiones (empleo n para designar un número muy grande, casi infinito). Este mundo real es, en efecto, de una extremada complejidad y puede ser abordado de tantas maneras diferentes como disciplinas existen o incluso individuos para hacerlo.
- El mundo del espíritu humano es también un mundo *hipercomplejo* de n dimensiones. Nuestros tres mil millones de neuronas forman una red interconectada en todos los sentidos de una fantástica complejidad: es un hiperespacio, para hablar como los matemáticos.
- A la inversa, el mundo de los textos y de la escritura es, en primer análisis, un mundo hipersimplificado de una sola dimensión: es, en efecto, un mundo que se lee y se escribe de izquierda a derecha, de una manera secuencial lineal.

Esta diferencia de complejidad se dobla en una segunda relacionada con la *velocidad*.

En el mundo de nuestro cerebro, nuestros pensamientos van a menudo muy de prisa. A la inversa, la producción

manual o mecánica de la escritura sobre la página aparece muy lentamente: ella es, respectivamente, entre cinco y ocho veces menos rápida que la palabra, a su vez netamente menos veloz que el pensamiento. Es lo que muestra el cuadro que viene a continuación, establecido por F. Richaudeau.

PRODUCTIVIDADES COMPARADAS DE LOS PRINCIPALES MODOS DE EMISIÓN Y DE RECEPCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Medios	Velocidad horaria en palabras/h	Índice
Escribir	1.600	18
Dactilografiar	3.000	33 emisión
Hablar/Escuchar	900	100
Leer (lentamente)	15.000	170
Leer (bien)	36.000	400 recepción
Leer (selectivamente)	100.000	1.100

Así, para transformar el pensamiento en una cadena lineal de palabras, es preciso:

- reducir un mundo abundante en n dimensiones a un mundo lineal en una sola dimensión;
- reducir considerablemente al mismo tiempo la *velocidad* del pensamiento para hacerla compatible con la de la escritura.

Así planteado, el problema parece muy difícil, incluso insoluble, hasta tal punto es grande la transformación que hay que operar. Esto se parece a querer canalizar el agua de una cascada inmensa por un pequeño tubo. Y tal es efectivamente la dificultad que experimentamos cuando pretendemos escribir directamente en limpio nuestro texto definitivo.

Peter Elbow tiene esta bella metáfora: «Escribir es luchar para hacer entrar una serpiente en una botella, pero sin matarla.» Es preciso, en efecto, procurar que la operación demasiado brutal no mate el pensamiento, lo vuelva plano y muerto...

Para introducir un importante flujo en un gollete estrecho, hay un instrumento: el embudo. Él permite captar, regularizar y linealizar el flujo para canalizarlo en la superficie reducida del gollete.

¿Habría también un *embudo* para canalizar el pensamiento en la escritura? Frente a este difícil problema, la naturaleza no nos ha dejado completamente desarmados: ha especializado para esto el hemisferio derecho de nuestro cerebro. Mientras que nuestro cerebro izquierdo trata la información de manera secuencial lineal, nuestro cerebro derecho está equipado para tratarlo de manera global y simultánea.

En una palabra: canalicemos en primer lugar el pensamiento *en superficie*, antes de querer hacerlo *en línea* (para decirlo con palabras de Abraham Moles).

Cinco soluciones

La solución —el embudo— está pues ahí: *es nuestro cerebro derecho*. A condición, sin embargo, de saberle sacar partido correctamente. Para ello, voy a detallar cinco métodos principales diferentes, que constituirán los capítulos de esta parte.

1. *La configuración espacial de las palabras*.—Es algo mixto entre la escritura y el dibujo: la escritura, en el espacio de dos dimensiones de la hoja de papel, de palabras aisladas. Las palabras están aisladas, es decir, no ligadas en una frase: traducen una imagen, una idea «bruta» sin sintaxis. Estas palabras no están colocadas en líneas, sino dispersas espacialmente sobre la página en función de sus afinidades. Un borrador en dos tiempos: al principio una configuración de palabras; después, su alineación en frases.

2. *El esquema, el dibujo.*—Es un modo de representación de la realidad en dos dimensiones (e incluso en tres, si se le añade el efecto de perspectiva). Permite hacer la transición entre nuestro mundo de n dimensiones, y el mundo lineal de la escritura en una dimensión. Por este medio, procederemos en dos tiempos: primero dibujar, esquematizar; a continuación, alinear este esquema en la escritura.

3. *La escritura «hablada», a todo correr.*—Aquí la escritura se apoya sobre la palabra. Cuando hablamos, transformamos —a bastante gran velocidad— nuestro acopio mental en una cadena verbal lineal temporal en una dimensión. Aquí, también, procederemos en dos tiempos. Primer tiempo: escribir *muy deprisa* como bajo el dictado de una palabra interior (o exterior). Segundo tiempo: «enfriar» este primer impulso y corregirlo, para hacerlo más coherente y gramaticalmente correcto.

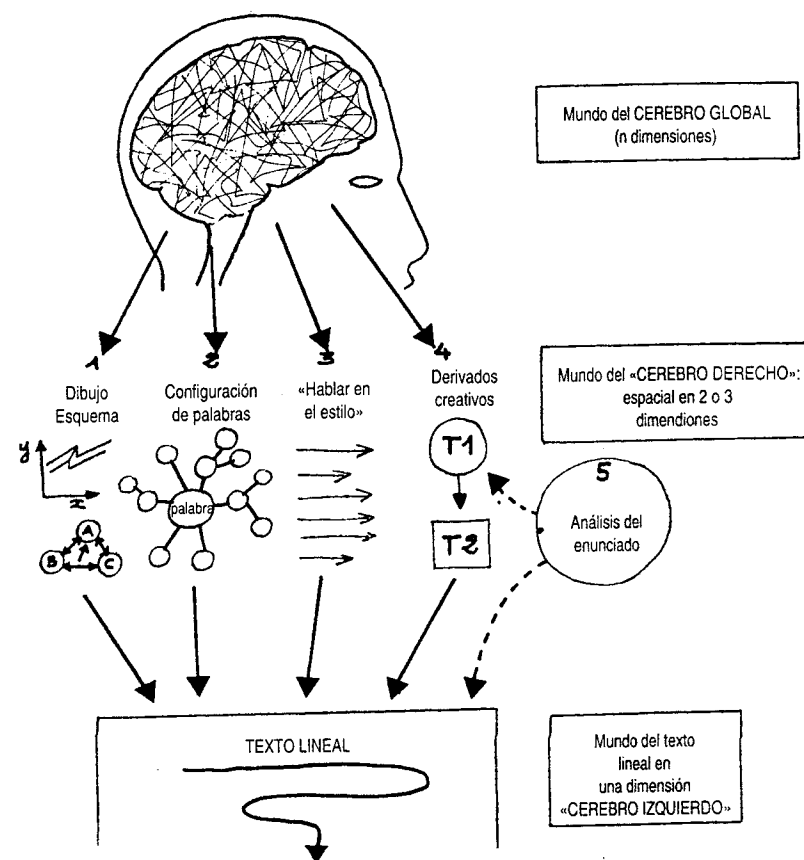
4. *Los «derivados» a partir de textos existentes.*—Penúltimo método: escribir apoyándose sobre un texto ya escrito: nuestro o de otra persona. Nos beneficiamos ya, de partida, de un punto difícil: una estructura (lineal) ya constituida. Nuestro trabajo va a consistir simplemente en utilizarlo en nuestro provecho con otro fin. Bien entendido, las modificaciones que haremos sufrir a este texto de base podrán ser más o menos profundas. Veremos incluso que si se va bastante lejos, no se reconocerá en absoluto el texto-origen; y hasta este procedimiento se cuenta entre los más creativos que puede haber.

5. *El análisis de enunciado.*—Es un caso frecuente en el terreno escolar y universitario el de tener que escribir a partir de un enunciado suministrado por el profesor. Aquí —al contrario que en los casos precedentes— haremos intervenir el «cerebro izquierdo» en primer lugar, para analizar racionalmente este enunciado, antes de imaginar y crear con el «cerebro derecho».

Estos cinco métodos, que constituyen el objeto de cinco capítulos independientes de este libro, están resumidos sobre el esquema (esto en aplicación del método número 1).

CUADRO QUE RESUME ESTE LIBRO (SEGÚN EL «MODO DERECHO»)

Cinco vías de la escritura creativa



Una última imagen puede resumir todo este tema. Admitamos que el funcionamiento perpetuo de nuestro cerebro se parece a un gas cuyas moléculas se agitan en todas direc-

ciones. El escrito, una vez terminado, se parecerá entonces a un sólido totalmente cristalizado. Para pasar del uno al otro, la naturaleza ha previsto en general un tercer estado: el estado líquido, no demasiado aéreo ni demasiado sólido: exactamente fluido. Es así que yo le propongo a usted hacer su primer impulso: fluido.

Entre el humo y el cristal: el agua.

Capítulo 3

Dibujar constelaciones de palabras

El objeto de este método es permitirle encontrar rápidamente muchas ideas sobre un tema dado. Es enseñado en Inglaterra por Tony Buzan, especialista en psicología para discapacitados. Pero también en California por Gabrielle Lusser Rico, que enseña escritura creativa en la Universidad de San Diego. Este método puede ser provechosamente practicado tanto a solas como en grupo. En primer lugar voy a aplicarlo ante usted; las explicaciones vendrán después. Si usted quiere verdaderamente sacar provecho de él, no se contente con leerlo, practíquelo inmediatamente sobre un tema de su propia elección.

LA TÉCNICA DE ASOCIACIONES LIBRES

Supongamos que usted tiene que tratar el siguiente tema. «*Narre un día en la playa.*» Es el tipo de ejercicio que, sin duda, usted ha practicado en la escuela, en la enseñanza primaria y al principio de la secundaria: lo que se llama *ejercicio de redacción*. Usted puede aplicar también este método con cualquier otro tema: personal, profesional, escolar, universitario...

Empiezo por tomar una hermosa página de papel blanco de formato comercial (21 × 29,7 centímetros). Cuanto

ciones. El escrito, una vez terminado, se parecerá entonces a un sólido totalmente cristalizado. Para pasar del uno al otro, la naturaleza ha previsto en general un tercer estado: el estado líquido, no demasiado aéreo ni demasiado sólido: exactamente fluido. Es así que yo le propongo a usted hacer su primer impulso: fluido.

Entre el humo y el cristal: el agua.

Capítulo 3

Dibujar constelaciones de palabras

El objeto de este método es permitirle encontrar rápidamente muchas ideas sobre un tema dado. Es enseñado en Inglaterra por Tony Buzan, especialista en psicología para discapacitados. Pero también en California por Gabrielle Lusser Rico, que enseña escritura creativa en la Universidad de San Diego. Este método puede ser provechosamente practicado tanto a solas como en grupo. En primer lugar voy a aplicarlo ante usted; las explicaciones vendrán después. Si usted quiere verdaderamente sacar provecho de él, no se contente con leerlo, practíquelo inmediatamente sobre un tema de su propia elección.

LA TÉCNICA DE ASOCIACIONES LIBRES

Supongamos que usted tiene que tratar el siguiente tema. «*Narre un día en la playa.*» Es el tipo de ejercicio que, sin duda, usted ha practicado en la escuela, en la enseñanza primaria y al principio de la secundaria: lo que se llama *ejercicio de redacción*. Usted puede aplicar también este método con cualquier otro tema: personal, profesional, escolar, universitario...

Empiezo por tomar una hermosa página de papel blanco de formato comercial (21 × 29,7 centímetros). Cuanto

mayor sea la página, mejor. Se puede tomar también un cuadro de papel.

En el centro de esta página, escribo mi tema resumido: no muchas más de dos o tres palabras. Y las rodeo de un círculo, como éste (fig. 1)

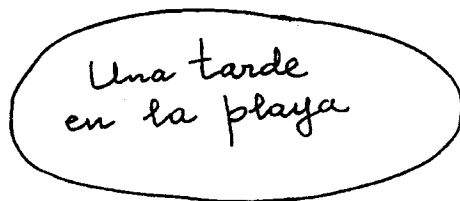


Fig. 1

Importante: no escriba en la parte superior de la página, sino en el centro.

Ahora, concéntrese, cierre si es preciso los ojos durante unos momentos e intente «visualizar» esta playa. (Ver las explicaciones prácticas en el último capítulo). Tendrá que ser forzosamente una playa que usted ya conoce. Yo veo una playa de las Landas, cerca de León, un lugar donde paso habitualmente mis vacaciones. Y ¿qué es lo que veo? Pues veo: la arena, la duna, el mar, las gentes, etc. ¡Stop! Lentamente... mi cerebro va demasiado deprisa... Salta de una imagen a otra y no puedo anotar nada. Es preciso que repase la escena *al ralenti*, como si la estuviese filmando con una cámara que se desplace lentamente. Voy a anotar cada detalle, poco a poco, uno a uno, en forma de palabras sueltas o de principios de frases. *Nunca en forma de frases completas. Únicamente palabras sueltas y principios de frases.* Vamos allá (fig. 2).

En tanto que las imágenes se encadenan, continúo con mis pequeños eslabones o círculos. Si mi inspiración se detiene, vuelvo a partir del centro... O de una palabra satélite ya escrita: añadido, completo, preciso... Sobre todo, no detenerse, no desconcentrarse, no soñar: escribir, escribir, escribir... Hasta que la página esté llena.

Fig. 2



Si no basta con una, tome inmediatamente otra hoja de papel, vuelva a copiar una palabra clave y continúe a partir de ella inmediatamente. Y así «hasta hartarse». Entonces se detiene usted y mira lo que ha hecho (fig. 3).

Me doy cuenta de que, en efecto, he supuesto que estaba en medio de la playa: con el mar a la derecha y la duna a la izquierda; debajo, la arena; arriba, el cielo... He organizado espontáneamente mi cuadro. Sin embargo, se trata de un cuadro casi únicamente *visual*. Por lo pronto, esto quiere decir que puedo enriquecerlo, apelando sistemáticamente a mis otros cuatro sentidos: el oído, el olfato, el gusto y el tacto. Y después, precisando las formas y los colores de lo que veo. Si mi dibujo original no está demasiado recargado, puedo completarlo directamente mediante estas diferentes anotaciones: colores, formas, olores, ruidos, sensaciones táctiles... Y ello, colocándolas en los lugares mismos en los que ellas se producen.

Por ejemplo, en torno al aparcamiento, puedo asociar «olor a gasolina, destellos de luz en los coches, polvo que levantan las ruedas, estruendo de una motocicleta...» En torno a la arena, puedo poner: «Quema, se pega a la piel, bañador mojado, aceite bronceador, etc.»

Y entonces, puedo hacer una nueva configuración como la de la figura 4.

Fig. 3

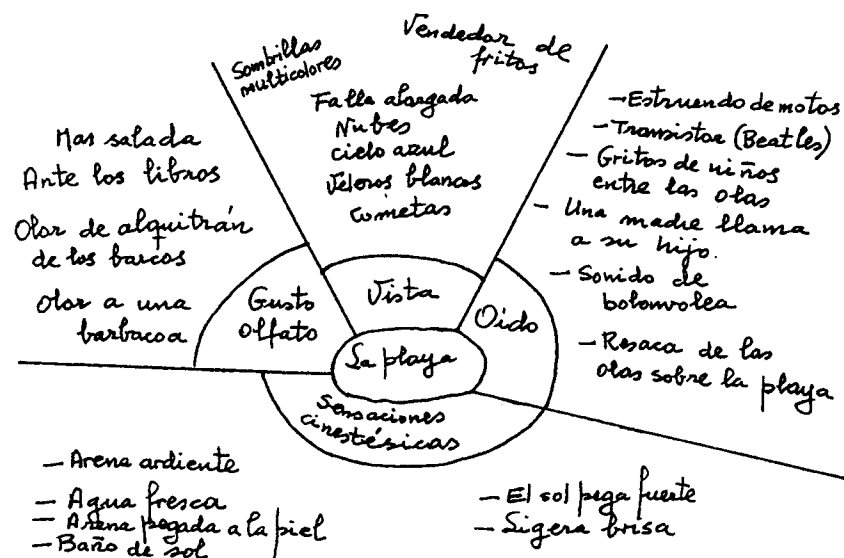


Ahora, un plan

Falto de inspiración, me he detenido. De hecho, tengo de sobra para llenar las cuatro páginas con mi descripción. Y ello tanto más cuanto que, por el momento, mi vista está

CONSTELACIÓN DE PALABRAS REPARTIDAS SEGÚN LOS CINCO SENTIDOS

Fig. 4



estática y va a ser necesario que la expanda al filo de una historia.

Elijo una trama sencilla:

Introducción: Llegamos a la playa.

Desarrollo: Describo la playa con un orden racional. Por ejemplo: a la derecha, en primer lugar, el mar. A la izquierda, después, la duna y el aparcamiento. En el centro, la arena y la gente. Encima, el cielo.

Conclusión: Atardece, regresamos; he pasado un día agradable.

Ahora —solamente— con mis materiales reagrupados, voy a escribir mis frases. Y podría dedicarme únicamente al

encadenamiento de las palabras, sin tener que levantar la pluma a cada momento para buscar «qué decir». La materia, la tengo. En adelante, mi trabajo es darle forma. Esto de manera que produzca un texto que resulte interesante leer.

Reflexionando, voy a intentar mejorar mi plan. Voy a intentar hacerlo más creativo mediante una *vuelta atrás*; voy a comenzar en medio de la tarde, cuando, tumbado en la arena, tomo mi baño de sol entresonando. Lo que me permitirá recordar mi llegada, por la mañana, a la playa y mi primer baño. Después, me meteré de nuevo en el agua, me secaré y regresaremos.

He aquí lo que podría resultar:

«El sol cae sobre mis hombros. La playa está adormecida, aplastada por el calor. Tendido al sol, siento la arena tibia, que se introduce entre los dedos de mis pies. Se me pega a la piel de la espalda, untada de crema bronceadora.

»Son las tres de la tarde; el aire es tórrido, movido apenas de vez en cuando por una ligera brisa que viene de la orilla. El ruido sordo del océano cubre el *ritornelo* que difunde un transistor cercano. El océano se extiende en amplias ondas que vienen a morir sobre la grava, en un festón de espuma rumorosa...

»A lo lejos, tres veleros que sestean al sol, con sus blancas velas medio arriadas. Más cerca, dos fanáticos se afanan en remar, a caballo sobre sus tablas con vela.

»Del lado de la duna, unos pinos esmirriados, unos matojos y el aparcamiento, donde los coches resplandecen al sol. La desierta escalera lleva al puesto de helados, cuyo toldo se adorna con reclamos multicolores. Por encima, el cielo es azul, casi blanco por la reverberación, recorrido solamente por algunos flecos de nubes.

»Hace ya tres horas que estoy en la playa; llegamos hacia las once de la mañana. Aparcamós el coche,

bajamos la escalera y nos tumbamos riendo en la arena. Puesta rápidamente la sombrilla, extendidas las esterillas, puestos los bocadillos a la sombra, corrimos hacia el mar. La frescura de las olas nos sorprendió al principio. Pero, en lugar de retroceder, nos hemos animado mutuamente, para darnos valor. Una vez cubiertos hasta el pecho por el agua, no tuvimos ya más que una agradable sensación de frescura.

»Pero el tiempo pasa. Algunas personas comienzan a recoger sus cosas. El sol quema demasiado. Pronto nos sumergimos de nuevo en el agua, ya que todavía es tiempo... Después, el sol empezará a declinar, la sombra se extenderá sobre la playa y será hora de regresar.»

Bien entendido, la redacción no es todavía perfecta. Hay partes débiles, algunas repeticiones, una puntuación tal vez insuficiente, faltas de ortografía... Hará falta, pues, efectuar un último pulimento, antes de pasarla a limpio. Pero estos retoques concluirán la obra sin modificarla en profundidad. Por otra parte, usted puede comprobar que no he utilizado todas las palabras del diagrama, y que, de paso, he encontrado otras. Eso no tiene importancia.

El cerebro derecho al principio

La gran lección que hay que sacar es bien sencilla. En nosotros hay dos personas: una que inventa y otra que corrige. Sabemos ya que ellas corresponden a los dos hemisferios de nuestro cerebro: el derecho y, después, el izquierdo. Si los hacemos intervenir a la vez, estos dos cerebros se van a contradecir. Sería como accionar al mismo tiempo el freno y el acelerador. Para arrancar, para crear, es preciso primero dejar hacer al cerebro creador, fuera de toda crítica o censura. Sólo una vez emitidas y fijadas las

ideas, podemos rectificar y corregir lo que hemos escrito. No antes.

Esto no concierne únicamente a la escritura, sino a toda forma de creación. Es el principio mismo de lo que se enseña en los «seminarios de creatividad», que existen en Francia desde hace más de veinte años: producir libremente al principio y juzgar, rectificar a continuación. ¡Nunca antes!

Encuentro ideas para una disertación

El mismo principio de las configuraciones es aplicable para temas «de ideas». Es decir, temas más abstractos que aluden a cursos y a lecturas.

Vamos a tratar por ejemplo el siguiente tema:

«El teatro de Molière»

Escribo este tema en medio de la página, me concentro y empiezo a devanar mis ideas (fig. 5).

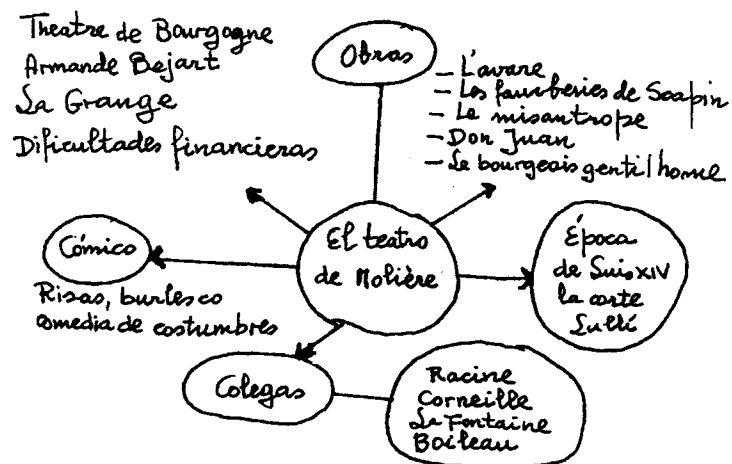


Fig. 5

Si lo que he encontrado es insuficiente, puedo intentar buscar de una forma más sistemática. Para esto tengo en mi utillaje mental tres categorías completamente dispuestas: el espacio, el tiempo y la calidad (o la causalidad).

1. *El espacio*: Es el lugar, es decir, cómo mi tema se sitúa de manera espacial, geográfica, topológica.

2. *El tiempo*: Es la época, el momento en que el tema tiene lugar.

3. *La calidad*: Es una categoría voluntariamente vaga, que debe poder acoger todo cuanto no entra en las dos primeras. Son las relaciones de causa a efecto y, especialmente, los aspectos cualitativos, humanos, psicológicos de mi tema. Puedo recomenzar mi cuadro sobre el principio. Así estaré más seguro de no haber olvidado nada esencial (fig. 6).

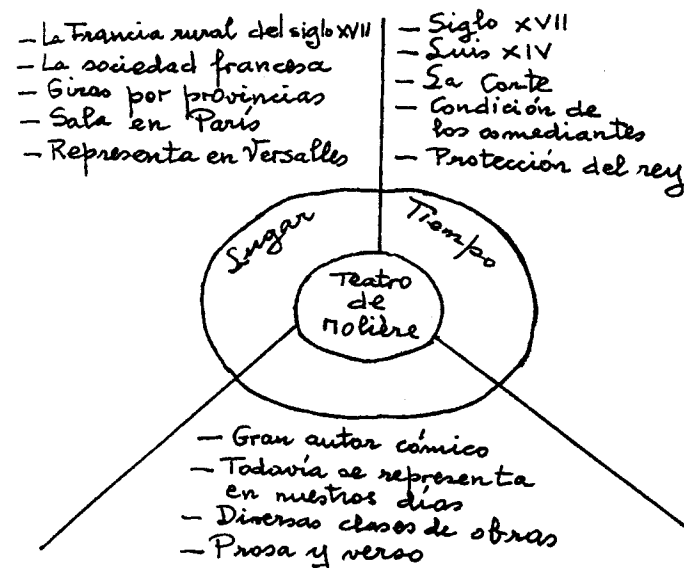


Fig. 6

El método de las configuraciones practicado en grupo

Cuanto más somos a la hora de reflexionar sobre un tema, más ideas tendremos. El método de creatividad conocido por el nombre de *brain storming* no tiene otro origen que éste.

Las reglas del juego son sencillas:

- Hay un animador, un secretario y los participantes. El animador dirige al grupo y hace respetar las reglas del juego. El secretario anota todas las ideas emitidas sin ningún *a priori*.
- Todo el mundo tiene derecho a tomar la palabra en todo momento.
- Está prohibido criticar las ideas emitidas: ni las de otros ni las propias (nada de autocensura).
- Cuanto más aire de increíbles o extravagantes tengan las ideas lanzadas, mejor irá todo...
- Para progresar, no sólo está permitido, sino que se debe animar a apropiarse de las ideas de los otros.
- Al cabo del tiempo fijado, se para y se clasifican las ideas. Se retienen las más interesantes.
- Se pueden anotar, bien en un papel, bien en la pizarra. Es mejor lo último, porque así todo el mundo puede tener a la vista las ideas emitidas, y puede volver sobre ellas, combinándolas con otras nuevas.

Este ejercicio da a menudo muy buenos resultados con un grupo: en menos de diez minutos se puede llenar toda una pizarra. Se puede también convenir que todo el mundo esté de pie, formando círculo alrededor de la pizarra, y que cada uno, sosteniendo una tiza, escriba lo que quiera y cuando quiera, hablando o en silencio. Es algo muy estimulante. Es también el método utilizado por las agencias de publicidad para saber, *en profundidad*, cómo los consumi-

dores consideran un producto. En el curso de esta sesión, la animadora ha planteado, con veinte minutos de intervalo, estas dos cuestiones:

1. ¿Qué es lo que «va bien» con «coche»?
2. ¿Qué es lo que «no va bien» con «coche»?

He aquí lo esencial de las respuestas:

«No va bien»



- Quepis, uniforme
- Contravención
- Suegra
- Embotellamiento

«Va bien»

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| — Mujer | — Placer |
| — Velocidad | — Protección |
| — Libertad | — Ambición |
| — Confort | — «empujarlo un poco» |
| — Estar en casa | — Liberarse |
| — Escape | — «Desconectarse» |

Es a partir de estas reacciones como los publicitarios idearon una campaña (en el caso, para el Citroën BX)

Tomo notas de cursos o de conferencias por el método de las configuraciones

Este método es recomendado por Tony Buzan en su libro *Une tête bien faite*.

Tomar notas una detrás de otra de un curso o de una conferencia no favorece mucho la memorización. Pero existe otro escollo. Se lo encuentra a menudo en los alumnos demasiado preocupados por la «limpieza» de sus cuadernos y que tienen la voluntad de «no perderse nada». Al querer anotar demasiado y demasiado «limpiamente», se transfor-

man en *copistas*. Anotan mecánicamente al dictado del profesor. Y esto sin hacer ninguna selección en función de la importancia de lo que anotan. Moraleja: demasiado a menudo, al final, son incapaces de resumir el curso en dos o tres ideas claves. En sus casas, se verán obligados, no a revisar sus notas, sino a aprenderlas por primera vez... si tienen tiempo y valor para ello...

Para nada sirve tomar demasiadas notas si se sabe que, de todas formas, se puede encontrar todo en un manual o en un libro. Más vale no anotar, por principio, más que lo esencial, dejando para más tarde el completar y profundizar.



Fig. 7

Presentación habitual de las notas consideradas «buenas» o «limpias».

A) Notas lineales, construidas a partir de la frase.

B) Notas estructuradas, según el criterio de su importancia.

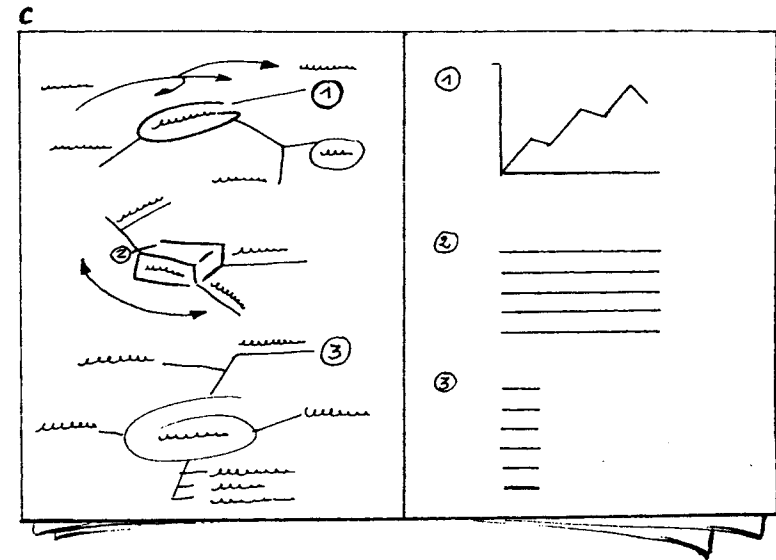


Fig. 8

Métodos preconizados:

Utilizar dos páginas a la vez, una para los esquemas, la otra para los gráficos, las listas y la información lineal.

Estas notas pueden aparecer, en un principio, «informes», pero ellas son en realidad más claras que las notas tradicionalmente consideradas «claras».

Lo esencial es adquirir la *estructura* del tema, es decir, sus grandes ejes. Y para ello es preciso separarlos del conjunto.

A menudo, ya está hecho por el profesor, que dicta partes y subpartes.

Si se toma la precaución de subrayar estas articulaciones mediante una buena disposición espacial, esto facilitará grandemente la memorización (fig. 7).

Pero, si éste no es el caso, la toma de notas por configuración puede resultar muy útil. Lo es especialmente si se

trata de una conferencia en la que el orador no se atiene a un plan riguroso. Lo que es bastante frecuente en la vida de trabajo o en las conferencias universitarias. En este caso, la toma de notas por configuración permite conservar una visión de conjunto sobre la exposición. Y esto aun cuando el conferenciante no se haya atendido a un plan riguroso, lo cual no es —¡ay!, o tanto mejor— demasiado raro (fig 8).

Si estas notas están demasiado emborronadas, se las puede *colorear* para señalar las grandes partes, o bien se las puede volver a *copiar* en un esquema más claro, bien sea circular, bien lineal.

Las seis ventajas de este método

Buzan le reconoce las siguientes ventajas a esta forma de tomar notas en configuración:

1. Al figurar en el centro el tema central, no se le pierde *nunca* de vista: ni durante ni después de tomadas las notas.

2. La *importancia* de cada idea está representada por su *proximidad al centro*. Una idea principal está muy cerca del centro. Una idea accesoria estará, por el contrario, próxima a los bordes de la hoja.

3. Dos ideas *cercanas* estarán también próximas sobre el papel. Dos ideas *alejadas* estarán alejadas (si, a pesar de todo, hubiese alguna relación entre esas ideas, se puede representar esa relación mediante flechas de color).

4. Es posible, en todo momento, *añadir* nuevas ideas sobre el esquema: permanece «abierto» a la creación.

5. Cada esquema es *diferente* del otro y nunca hay dos esquemas totalmente idénticos. Esto favorece la *memoria* visual, que es, para muchos, la más viva. Se puede acentuar el fenómeno mediante apropiadas coloraciones.

6. Un esquema es más «abierto» que las notas lineales. Las notas tomadas así podrán servir mejor *directamente de punto de partida* para una exposición o un nuevo texto.

Mi experiencia me ha demostrado que este tipo de notas es sobre todo útil cuando el conferenciante pronuncia una charla poco estructurada, o cuando se quiere utilizar estas notas para escribir uno mismo.

EL ARTE DE ASOCIAR LAS IDEAS SISTEMÁTICAMENTE

Tener ideas sobre un tema es poder asociar, a las palabras que constituyen el enunciado de este tema, muchas otras palabras.

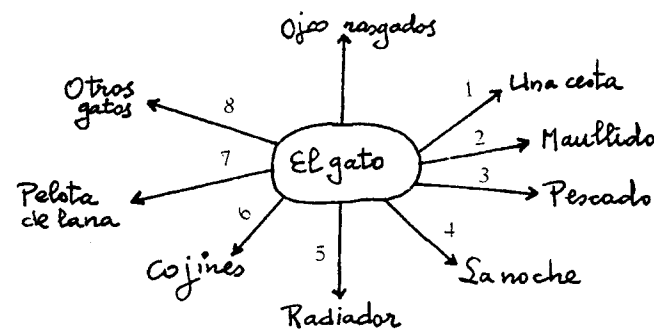
¿Qué se hace en la práctica para provocar estas asociaciones? ¿Hay que hacerlo de manera lógica y rigurosamente, o, por el contrario, practicar las asociaciones libres?

Las dos formas son posibles.

El diagrama de asociación de ideas

He aquí un diagrama de asociación de ideas.

Obsérvelo atentamente y responda después a las preguntas.



Primer ejercicio: encontrar las relaciones

Escriba ahora, sobre el rayado siguiente, la relación que existe entre el término central, «el gato», y las palabras que ha colocado en torno a él. Dicho de otra manera: encuentre

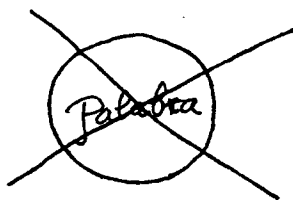
la palabra, la idea, que establece la ligazón entre el centro y la periferia.

Responda en el orden de los números de las flechas.
Ver solución en pág. 292.

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

De modo que todas las palabras escritas en torno al término «gato» están en relación de asociación con él. Pero estas relaciones son muy diversas: implican muchas características diferentes del animal: su físico, sus costumbres, su comportamiento con los otros gatos, su alimentación, sus juegos, etcétera.

Esto muestra que las palabras, en nuestro espíritu, no están «alisadas» ni cerradas sobre sí mismas, como huevos; sino, por el contrario, rodeadas de ganchos que no piden sino engancharse sobre las palabras vecinas.

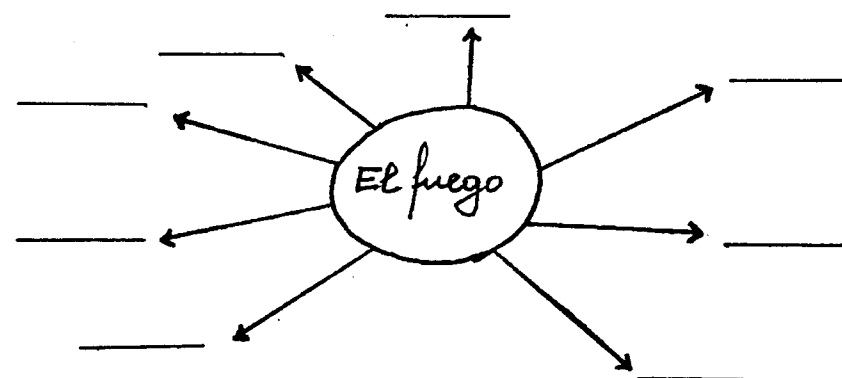


Aunque las palabras no sean más que símbolos, estas asociaciones son posibles porque representan cosas, personas, ideas, que existen *en la realidad*. Y porque, en la realidad, estas cosas, estas ideas, estas personas, no están separadas, sino unidas por la experiencia vivida (o relatada) que

nosotros tenemos de ella. Por ejemplo, si tenemos un primo llamado Jean, que vive en Limoges y que tiene una villa con piscina, el nombre de «Jean» nos evocará las palabras «Limoges» y «villa-con-piscina». Cuanto más familiarizados estemos con una cosa, más detalles característicos conoceremos a su respecto. Si vivimos en París, podremos evocar millares de cosas relacionadas con ella. Por el contrario, sin duda, «Singapur» no evocará prácticamente nada en nosotros...

Segundo ejercicio: desarrollar una idea (ver esquema siguiente).

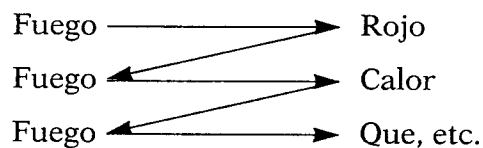
Ahora, yo le proporcionaré solamente la palabra central y usted completará el diagrama por su cuenta. Concéntrese y escriba sobre las líneas que hay en las puntas de las flechas. Para ayudarse, cierre los ojos e intente concentrarse sobre uno de sus cinco sentidos: ese fuego, ¿lo *ve* usted? ¿Está en una chimenea? ¿Se trata de un incendio? ¿Es una cerilla que arde? ¿Qué color tiene? ¿Qué forma?... Ahora, ¿*siente* usted su olor? ¿*Siente* usted el calor sobre su piel? ¿Se ha quemado usted? ¿Oye usted el *crepitar*?



— Escriba la primera palabra que le pase por la cabeza. Inclusive aunque no le parezca «lógica». Inclusive aunque no «vea» la relación. Esto no tiene ninguna importancia. Y hasta es mejor así.

— Tras marcar cada palabra, vuelva al punto de partida y concéntrese sobre la palabra central.

— De este modo, usted hace un vaivén entre la palabra central y las palabras que la rodean.



Terminado su esquema, tranquilícese un momento y retroceda. ¿Qué ha pasado? No está nada mal haber encontrado tantas ideas en tan poco tiempo...

Ahora, retome sus relaciones una por una; busque la *relación* que existe entre la palabra central y la palabra que la rodea. Inscriba la relación aquí debajo:

- 1 _____
- 2 _____
- 3 _____
- 4 _____
- 5 _____
- 6 _____
- 7 _____
- 8 _____

En alguna ocasión, se sorprenderá usted de no encontrar enseguida esta relación. Sin embargo, existe. Intente volver a ver la escena. Por ejemplo, usted ha anotado «teléfono» frente a «fuego». Reflexione, piense si no se trata de que usted quiso *llamar a los bomberos* por teléfono.

A veces, quiero buscar y no encuentro ninguna relación, por ejemplo, entre «mantequilla» y «teléfono». Mi espíritu se ha extraviado en su búsqueda. ¿Por qué? Probablemente a causa de una idea parásita, que no tiene nada que ver con mi tema, pero que está en el entorno *actual* de mis búsquedas... ¿Por qué teléfono? ¡Ya está! Me acuerdo de que, en el momento en que iba a hacer la anotación, he oído sonar el teléfono en la habitación de al lado. Del mismo modo, ¿por qué haber anotado «calor»? Sin duda, porque, en aquel momento la habitación estaba caliente. Esta asociación no es, pues, «falsa». Tiene su razón de ser. Pero esta razón es accidental, extraña a mi tema. Puedo, pues, eliminarla.

¿Cómo asociamos las palabras?

Ciertamente, la manera de asociar las palabras puede ser puramente personal, por estar ligada a acontecimientos particulares de nuestra experiencia pasada. Por ejemplo, ¿por qué asocio yo «pelirrojo» con «norteamericano»?... Sencillamente porque, en 1964, conocí a una norteamericana que era pelirroja. Pero esto no tenía nada de necesario: en principio, la mayoría de las norteamericanas son castañas o rubias; por otra parte, hay muchas frencesas e inglesas pelirrojas... En tal caso, no tengo más remedio que reconocer que esta relación está ligada a los azares de mi existencia personal y me sería imposible encontrar ninguna prueba para cualquier tipo de razonamiento...

Sin embargo, tales relaciones son raras y, si se razona sobre grandes números, es fácil demostrar que las asociaciones de ideas obedecen a grandes «leyes». Es lo que hace tiempo han demostrado filósofos y lógicos. Por otra parte, estas leyes tienen que ver tanto con las *cosas* que representan las palabras como con las *palabras* mismas; con la forma en que el propio lenguaje es fabricado.

Por oposición

La escuela de lingüística estructural, fundada por Saussure a principios de siglo, ha demostrado perfectamente que las palabras son arbitrarias y que, por lo tanto, no pueden tomar sus sentidos más que *por diferencia* de las unas respecto a las otras. De modo que el lenguaje es un «juego de oposiciones reguladas» entre las palabras.

Esta visión se opone al «buen sentido» inmediato. Si yo oigo, por ejemplo, la palabra «negro», tengo la impresión de que comprendo su significación aisladamente, por sí misma. «Está muy claro en mi mente: negro es negro, y nada más», se me dirá. Pues bien, en esta apreciación hay algo de erróneo. Porque, de hecho, no se puede comprender bien el concepto de «negro» más que si posee *también* el concepto asociado-contrario de «blanco». En realidad, pensar *negro* es pensar *no-blanco* tanto como «negro».

Usted lo va a comprender mejor si tomo un concepto más complicado como «inmanente». ¿Cómo lo definiría usted? Cuando planteo la cuestión a los asistentes a mis cursillos, algunos empiezan a confundirse con un término parecido: «inminente» (a punto de producirse). Pero no, no es esto. Así pues, *por diferencia*, el grupo elimina este falso sentido. Pero no se ha avanzado nada para definir *positivamente* lo que significa esa palabra. Entonces yo declaro que «inmanente» es lo contrario de «trascendente». Algunos que conocen esta palabra empiezan a «ver» lo que puede significar: si trascendente significa, pues, «que trasciende», «que domina», inmanente tiene, por tanto, el sentido de «que no domina», «que está al mismo nivel que»...

Llegamos, pues, a la definición del diccionario.

— Trascendente: que es superior, que está más allá de, que se impone a...

— Por oposición: *inmanente*: que *reside en la cosa misma*. Por ejemplo, un conductor que se salta un semáforo resulta herido en un accidente: justicia *inma-*

nente: por su acto, él se castiga a sí mismo. A la inversa, ejemplo de justicia trascendente: este mismo conductor ve cómo le retira el permiso de conducir un tribunal, que también le condena a una multa. Otro ejemplo de justicia inmanente: el alcoholismo: el hecho de beber desmesuradamente conlleva *en sí mismo* su propio castigo: la enfermedad. Esta última es *inmanente* al acto de beber.

Podríamos tomar otros miles de ejemplos: todos confirmarían que, en una lengua dada, la mayoría de las palabras abstractas se corresponden de dos en dos en una *relación de oposición*. Tan es así que se ha realizado en la práctica: en los diccionarios de *antónimos*, es decir, en esos diccionarios en que, para cada palabra, da todas sus contrarias*.

Conclusión práctica: para comprender el sentido de una palabra, es fácil hacerlo a partir de su contraria. Y si una palabra tiene varios sentidos, esto significa que se la puede oponer a otras varias palabras diferentes. Por ejemplo, la palabra «araña» puede significar dos cosas:

1. Arácnido con tráqueas en forma de bolsas comunicantes con el exterior, cuatro pares de patas, venenoso, etcétera.
2. Especie de candelabro sin pie y con varios brazos, que se cuelga del techo.

Ejemplo más difícil:

«*Eidetismo*» nombre masculino: «Facultad de volver a ver, con una gran acuidad, objetos percibidos anteriormente, sin creer en la realidad material del fenómeno».

* Bien entendido, las palabras concretas funcionan menos por oposición que por simple diferencia, pero sus *atributos abstractos* continúan funcionando por oposición. Ejemplo: *elefante*. Concebido como macho se opone a la hembra de su especie. Concebido como adulto se opone a «elefantito».

Este término de psicología se opone a *alucinación*, término en que la persona ve los dichos objetos, pero creyendo que están realmente presentes.

Grosso modo —lo veremos— se pueden escribir dos cosas: relatos o discursos. En los primeros, se cuenta; en los segundos, se intenta demostrar argumentando. Esto corresponde a dos materias escolares: redacción y disertación. Esta última se estudia más tarde, porque supone unas facultades de razonamiento abstracto más desarrolladas. Ahora bien, justamente cuando se manejan ideas muy abstractas, la única manera de hacerse comprender es razonar siempre *por oposición*. Es lo que los filósofos llaman el arte de la *dialéctica*: definir una idea por su contraria. Comenzar por plantear una idea, después negarla, luego negar la negación... De hecho, precisar una idea es, todo a la vez, compararla con ideas muy diferentes y muy semejantes. De donde...

Por semejanza

A la inversa, yo puedo comprender una palabra a partir de otras cuyo sentido es *muy cercano*, casi idéntico. Son los *sinónimos*. Y, por supuesto, también existen diccionarios de sinónimos. Por ejemplo, un médico le explicará a usted que lo que él llama «hipnótico» no es otra cosa que lo que usted ya conoce bajo el nombre de «somnífero»: es decir, un fármaco que hace dormir. Así pues, *hipnótico* y *somnífero* son dos sinónimos.

Luego, pensar una palabra es asociarle otras palabras, contrarias o semejantes.

Es lo que los filósofos llaman, en términos sabios, «la dialéctica de lo mismo y de lo otro». Pensar una noción es pensarla a través de las relaciones que tiene con nociones, o muy cercanas (lo mismo), u opuestas (lo otro), o inclusive diferentes. Y esto, lo mismo si lo hago de una manera global e intuitiva (cerebro derecho) que de una manera precisa y lógica (cerebro izquierdo).

De la misma manera, la escuela de la psicología de la forma ha mostrado que toda percepción es la percepción de una forma, es decir, de una diferencia existente entre una *figura* y un *fondo*. Yo no podría percibir un combate de negros dentro de un túnel o un esquiador vestido de blanco en medio de la nieve. En cambio, percibo muy bien a un esquiador vestido de negro sobre un fondo de nieve, y un rostro blanco sobre un fondo negro.

Al final de estas dos primeras observaciones, se puede definir el concepto por semejanza y diferencia mediante conceptos supuestamente conocidos: el *género próximo* y la *diferencia específica*.

Ejemplo: dinosaurio.

Género próximo: *reptil*...

Diferencia específica:... *prehistórico gigante y herbívoro*.

Por relación de proximidad: la parte y el todo, lo general y lo particular

Otro gran movimiento del espíritu humano es el que va de la parte al todo y del todo a la parte.

Barco me hace pensar en vela, porque la vela es la parte más característica de los barcos (de vela). Pero con «barco» puedo asociar también otras partes como timón, remo, mástil, etc. Más generalmente, puedo asociar también todo lo que «va con» los barcos en general. Todo cuanto, en la realidad, se encuentra en *proximidad* (agua, lago, océano, olas, puerto, etc.). Todo lo que se encuentra por lo general *dentro* (cordaje, bote, salvavidas, puente, timón...). O todo lo que, en fin, tiene relación con la navegación (pilotaje, maniobra de las velas, conservar el rumbo, bordear, tirar una andanada, etc.).

Esto corresponde al movimiento del espíritu que tanto generaliza, y que, por el contrario, especifica. De una serie de nombres específicos: lirio, gardenia, begonia... yo generalizo reuniendo todas estas plantas bajo el nombre *genérico* de

flores de jardín. Recíprocamente, el concepto general de *flor silvestre* puede precisarse mediante los conceptos siguientes: *amapola*, *aciano*, *margarita*, etc. Tan pronto voy de lo general a lo particular especificando a través de un ejemplo; y confrecuencia, a la inversa, paso de lo particular, de lo específico, a lo general, generalizando.

Aumentando y disminuyendo

«Más de la misma cosa» o «menos de la misma cosa» son otros movimientos frecuentes del espíritu, fuentes de nuevas asociaciones de palabras.

Por ejemplo: a la palabra «grande», yo asocio las palabras: *muy grande*, *inmenso*, *gigantesco*, *colosal*, etcétera.

A la inversa, a la palabra «pequeño», puedo asociar: *ínfimo*, *minúsculo*, *microscópico*, *liliputiense*...

De esta forma, puedo trabajar sobre la palabra «casa», intentando aumentarla: *construcción*, *edificación*, *inmueble*, *castillo*, *palacio*... O, a la inversa, disminuyéndola: *choza*, *cabaña*, *pabellón*, *bungalow*, *chabola*...

Por la relación de causa a efecto

Desde hace miles de millones de años, el hombre ha observado *regularidades* en los fenómenos de la naturaleza. Fue así como nació el espíritu científico y los conceptos de causa y de efecto. Entre miles de ejemplos, puedo decir que las nubes son *causa* de la lluvia, y que ésta última tiene por *efectos* mojar el suelo y hacer crecer las plantas.

Es así que, ante todas las palabras, ante todo concepto, yo me siento naturalmente llevado a asociarle todos los fenómenos que los preceden y que son su *causa*. Y después todos cuantos los suceden y que son su *efecto*.

Por ejemplo, a la palabra «gripe», asociaré dos series de palabras:

— Sus causas: enfriamiento microbios, virus...

— Sus consecuencias: fiebre, dolor de cabeza, cansancio, pérdida del apetito...

Pero, en general, se conocen mejor los efectos que las causas. Y la búsqueda de las causas es la ciencia, que, en la imbricación total de la naturaleza, debe discernir las verdaderas causas de las otras.

Discusión final

En resumen, «tener ideas sobre un tema dado» significa, en la práctica, ser capaz de asociar, a la(s) palabra(s) de este tema, otro gran número de palabras.

Podemos hacerlo de dos maneras:

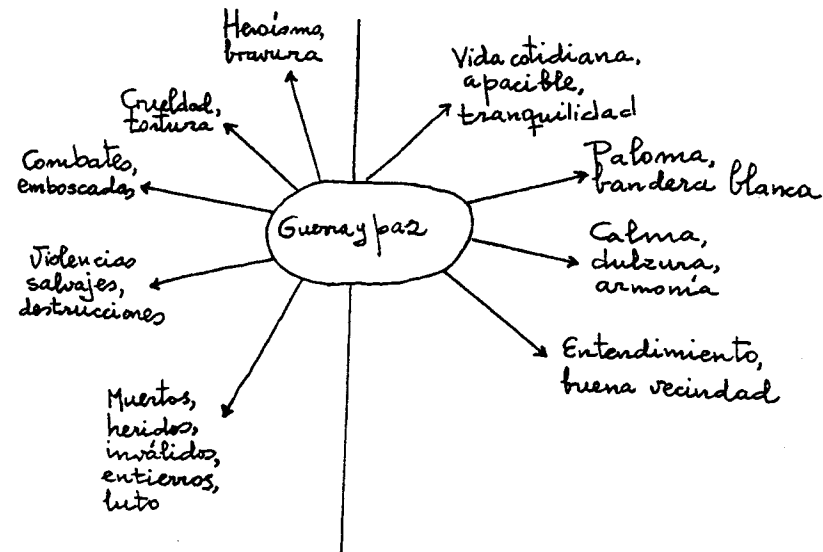
- O bien de manera espontánea e intuitiva, con nuestro cerebro derecho, practicando las asociaciones libres.
- O bien de manera rigurosa y sistemática, con nuestro cerebro izquierdo. Por ejemplo, utilizando diccionarios.
- O bien con un *gran diccionario* que lo suministra todo a la vez.
- O bien mediante *diccionarios especializados*: de antónimos, de sinónimos, ideológicos, etcétera.
- O bien con obras en que las nociones están asociadas, no por orden alfabético, sino por temas: enciclopedias, repertorios, atlas, manuales...

Pero, en todos los casos, podemos también intentar pasar revista a todas las palabras asociadas, utilizando para ello la siguiente lista:

1. Lo semejante y lo contrario.
2. La parte y el todo; lo particular y lo general.
3. Aumentar y disminuir.
4. Causas y efectos.

Si se aprende esta lista de memoria, constituye un gran auxilio para producir inmediatamente muchas ideas sobre un tema.

EJEMPLO DE UN DIAGRAMA DE ASOCIACIÓN DOBLE FUNDADO SOBRE UNA OPOSICIÓN SIMPLE:

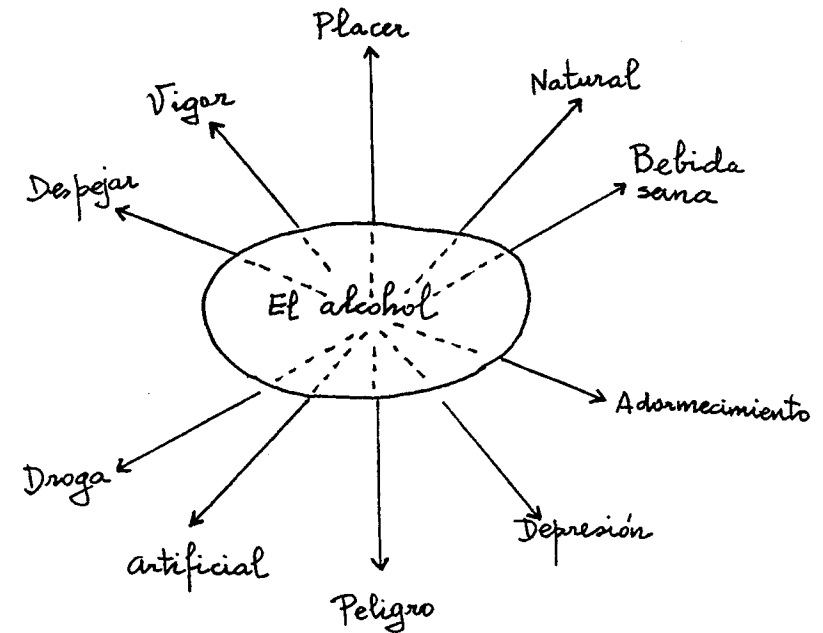


Pero también se pueden multiplicar estas oposiciones: es el concepto circular o *circept*.

EJERCICIO DE ESCRITURA POÉTICA: EL COLLAGE

Como en pintura, en literatura un *collage* es una obra hecha de trozos intencionadamente yuxtapuestos. Mientras que en un texto clásico usted busca la coherencia cuidando de las transiciones lógicas entre las ideas, aquí decide eludir las; poner al lector frente a una sucesión de frases o de

EJEMPLO DE CIRCEPT



parágrafos brutos; reunidos, no por la lógica (cerebro izquierdo), sino por la intuición (cerebro derecho).

De dos cosas, una: o este *collage* «marcha», o no «marcha»... Marchará si los materiales son fuertes, están bien colocados, y si el lector tiene imaginación para colmar los vacíos. Y entonces esto marchará muy bien. En caso contrario, no marchará.

Para que un collage esté bien, es preciso:

- desglosar todos los mejores fragmentos en una gran masa «de escritura libre»;
- pulir y cincelar todavía un poco estos fragmentos;
- situarlos físicamente sobre la hoja en blanco, intentando muchas ordenaciones diferentes antes de encontrar la buena;
- y, sobre todo, estar en una especie de estado de gracia o de segundo estado...

Técnicamente, el *collage* puede ser el último recurso cuando no se llega a componer un texto poético seguido. Usted sabe que tiene muy buenos fragmentos, pero no consigue religarlos sino mediante unos tránsitos muy débiles: antes de tirarlos todos a la papelera, intente hacer un *collage*. No es tan difícil, usted ya lo ha hecho... En sueños.

A título de (modesto) ejemplo, le ofrezco un *collage* realizado a partir de varias páginas de notas tomadas en primer lugar según el método de las configuraciones. Pero yo he intentado, a pesar de todo, introducir en el montaje una cierta continuidad lógica en este cuadro (que retoma en cierto modo un tema cercano al de «la playa»).

Pequeño poema en prosa

CANÍCULA

Ni un soplo
El azul tórrido
aplasta el bosque
Sin ruido
sobre la piel bronceada
El sudor
perla...
Abrumado por el calor
Las cortezas crujen
los piñones revientan
Bajo los pinos inmóviles
Incluso los insectos
se callan...
A lo lejos, las olas
rumor del océano
abatido
por julio...
Entre aulagas y

carrizos
la duna levanta polvo...

Las olas diminutas
se arrastran por la orilla...
Suspendida en los cielos
La montaña
irrealmente azul...
De repente,
Con un ruido inmenso,
¡Se levanta el siroco!

Con su manto ardiente
rodea el bosque
Luego cae...
Mañana también será un
día hermoso.

LTD

Capítulo 4

Partir del cuadro, del esquema, del dibujo

La escritura como trazo espacial

Escribir es, en el primer sentido del término, trazar letras sobre el papel: dibujar.

Ver los métodos mediante los cuales la escritura se puede apoyar sobre el dibujo, tal es el objeto de este capítulo.

Distinguiremos dos partes:

1. En la primera, iremos del cerebro derecho hacia el cerebro izquierdo, escribiendo a partir de una imagen ya constituida.

2. En la segunda, haremos a la inversa: partiendo de una serie de palabras (y/o de cifras), las transformaremos en imagen global para tomar lo esencial: cuadro, esquema, gráfico. A continuación, podremos alinear de nuevo esta visual en texto seguido. Es un movimiento que va al principio de izquierda a derecha, y que después regresa finalmente a la izquierda.

DERECHA HACIA IZQUIERDA: VERBALIZAR A PARTIR DE LA IMAGEN

¡Mire y escriba!

En los Estados Unidos existe toda una colección de libros pedagógicos para niños y adolescentes que se llama «Look and write», es decir: mira y escribe.

En la medida en que uno no se limita a este solo ejercicio, el principio resulta excelente. El manual proporciona una foto que representa lo más a menudo o bien una escena entre varias personas, o bien un paisaje. Y usted debe escribir una corta narración y/o disertación —oral o escrita— sobre tal tema.

La primera ventaja es que usted no parte de las palabras de un enunciado, sino de la visión de una escena concreta, como pudiera verla en la calle o en el campo. Esto le obliga a hacer el esfuerzo de observar y de verbalizar esa escena: *trabajo de expresión*. Segunda ventaja: la foto no es una foto cualquiera; en realidad, se trata de una obra de arte. Resulta de la visión subjetiva de un gran fotógrafo que subraya, con exclusión de los demás, un cierto aspecto de la realidad. Al nivel de la escuela primaria, usted puede ignorarla y hacer como si esa foto fuera «la realidad»; pero, a partir de la secundaria, usted comienza a disertar sobre las intenciones del autor, es decir, a hacer seguir la descripción de un comentario: es el *comentario compuesto*. En el nivel superior, se trata ya de *crítica de arte*. Pocos manuales utilizan todavía en Francia este método de escritura. Pero, como los nuevos programas prevén el análisis y el comentario de las imágenes, es seguro que se volverá a ellos cada vez más.

Para ayudar en esto, yo propongo un método original de análisis de las imágenes, fundado sobre la teoría de los dos cerebros. Para que el lector tome conciencia de su interés, es preciso que confronte la ausencia de método, que es la suerte común de nueve personas de cada diez. También le pido que haga este ejercicio antes de leer la solución. (Puede hacerlo solo o en grupo).

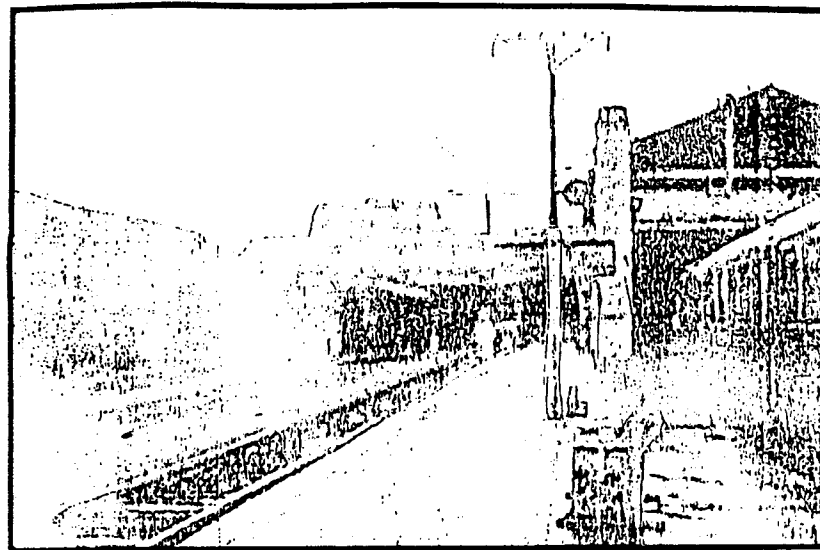
EJERCICIO: LA ESTACIÓN

Haga el comentario de la siguiente imagen (que he tomado de la AFCA). Estoy dispuesto a apostar lo que sea a

que usted no llegará finalmente a ver en esta imagen lo que en ella hay de más esencial.

N. B.: Toda obra de arte puede ser objeto de un análisis semejante: dibujo, pintura, escultura, fotografía, cine... y, sin duda, también algunos textos.

Ver solución en pág. 293.



La imagen, fuente de inspiración

Escribir a partir de una imagen es una técnica utilizada a menudo por grandes autores. En su libro *La création chez Stendahl* (Sagitaro, Marsella, 1942), Jean Prévost cuenta cómo, en sus principios, este gran escritor describía grabados para luchar contra su falta de inspiración y arrancar con un ciclo de escritura.

De la misma manera, muchos autores modernos se sirven de dibujos o de fotografías para describir ciudades o

países en los que no han estado nunca. El resultado es más personal y a menudo mejor que el derivado de una descripción leída en un texto.

IZQUIERDA HACIA LA DERECHA: ESPACIALIZAR NÚMEROS Y CONCEPTOS: CUADRO, GRÁFICO, ESQUEMA

Sintetizar no es forzosamente resumir

Los términos de «resumen» y de «sínteis» son empleados frecuentemente el uno por el otro. Esto constituye un error. Porque si todo resumen es una forma de síntesis, una síntesis puede tomar formas distintas a la de un resumen.

En efecto, un resumen es un texto lineal resultante de la contracción de un texto también lineal (cerebro izquierdo). Por el contrario, como su etimología griega indica, hacer una síntesis es unir (cosas hasta entonces dispersas). Esta unión, este poner junto, puede ser a menudo hecho de manera global y espacial (cerebro derecho). Será especialmente el caso de la pizarra, del esquema, del gráfico, del dibujo, de la fotografía... Hacer un gráfico, un cuadro sinóptico, es pasar de lo abstracto verbal y/o cifrado a lo visual concreto; es traducir informaciones del lenguaje del cerebro izquierdo hacia el del cerebro derecho. Tres autores, entre otros muchos, subrayan las ventajas de este método.

«El buen uso de la pizarra en un debate permite hacerse una idea visual del problema en su conjunto, presentando *simultáneamente* los grandes factores de los planos y las nociones como sobre un calco. Así es más fácil tomar distancia y distinguir lo esencial de los detalles accesorios.

«En efecto, en una presentación puramente verbal, se leen o se oyen las ideas *sucesivamente*; y como la memoria humana es siempre desfalleciente, la apreciación mental

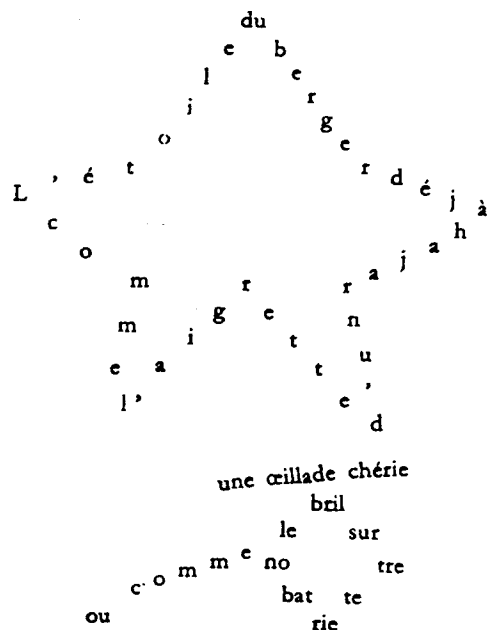
deviene difícil, cuando no interviene al mismo tiempo un cuadro del problema que se puede recorrer como un todo.»

Contralmirante Eccles
Military concepts and philosophy
Rutgers University Press, 1965

El gráfico, el esquema

«Sin duda, el lenguaje común servirá siempre de instrumento inicial y general de la vía de relación exterior e interior: enseñará siempre los otros lenguajes conscientemente creados; ajustará a los espíritus todavía no especializados estos mecanismos poderosos y netos. Pero, por contraste, toma poco a poco el carácter de un medio de primera y todavía grosera aproximación. Su papel disminuye delante del desarrollo de sistemas de notación más puros y más adaptados cada uno a un solo uso (...).

«Ocurre hoy día que, en ciertos casos muy notables, toda expresión de signos discretos arbitrariamente instituidos sea reemplazada por rasgos de las cosas mismas, o por transposiciones o inscripciones que derivan de ellas directamente. La gran invención de hacer sensibles las leyes al ojo y como legibles a la vista se ha incorporado al conocimiento, y DOBLA de algún modo el mundo de la experiencia por un mundo visible de curvas, superficies, diagramas, que trasponen las propiedades a figuras cuyas inflexiones, seguidas por el ojo, nos hacen experimentar, mediante la conciencia de este movimiento, el sentimiento de las vicisitudes de una magnitud. El GRÁFICO es capaz de una continuidad de la que es incapaz la palabra; la supera en evidencia y precisión. Es ella, sin duda, la que le manda existir, la que le da un sentido, la que lo interpreta; pero para ella no es más que el acto de posesión mental y consumado. Se observa cómo se constituye poco a poco una especie de ideografía de las relaciones figuradas entre cualidades y cantidades,



Le ciel est d'un bleu profond, de Apollinaire

Primer estadio: los cuadros, las casillas

El cuadro es la forma más simple de alinear la escritura.

El cuadro simple tiene una entrada (vertical)

Permite poner en paralelo *dos* series de anotaciones: palabras o cifras.

Ejemplo:

<i>Mes</i>	<i>Gastos totales (pesetas)</i>
Enero	2.200
Febrero	3.400
Marzo	5.880
...	...

El cuadro tiene una doble entrada (vertical y horizontal)

Este cuadro permite *cruzar* dos anotaciones, considerar la misma información bajo dos aspectos diferentes. Por ejemplo, en el cuadro siguiente, puedo precisar la *naturaleza* de los gastos hechos y obtener, debajo de las columnas, el total anual por rúbricas.

<i>Gasto mensual</i>	<i>Vestido</i>	<i>Alimentación</i>	<i>Diversión</i>	<i>Total</i>
Enero	800	700	700	2.200
Febrero	2.800	2.200	200	3.400
Marzo	3.800	1.000	1.000	5.800
...	...	...	...	...
Total anual	X	Y	Z	TG

Poner las palabras y/o cifras en cuadros de simple o doble entrada es una forma de reunir la información de manera sintética para poder domirla mejor. Pero se puede hacer lo mismo con ideas, conceptos, etcétera.

Las casillas de descubrimiento de las ideas

Nunca se meditará lo suficiente sobre el papel extraordinario representado por la clasificación periódica de los elementos, realizada por Mendeleiev a finales del siglo XIX. No solamente ha permitido clasificar de manera sencilla y pertinente todos los elementos conocidos en la época, sino que también ha posibilitado, *merced a sus casillas vacías*, descubrir sistemáticamente nuevos elementos que han ido viniendo progresivamente a llenarlas.

Como bien lo muestra Barilari en su pequeño tratado (*Méthode pratique de dissertation*, Profil, Hatier, 1980), for-

mular una pregunta en términos de cuadro cruzado es ya casi haber resuelto el problema. Tome, por ejemplo, la cuestión: *¿Cuáles son, según usted, las principales carencias de la sociedad española?*

El método espontáneo es ir anotando, desordenadamente, las ideas que se le van viniendo a uno a la cabeza. El método inteligente puede ser establecer un cuadro como el siguiente. Gracias a él, no solamente está uno seguro de no olvidar nada esencial, sino también, quizá, *merced a las casillas vacías*, se podrán descubrir carencias muy importantes, pero que, hasta el momento, han escapado a las ideas de moda que uno tiene en la cabeza. Compruébelo, rellenando usted mismo este cuadro.

Las carencias de la sociedad española

Dominio	Causas	Manifestaciones	Perspectivas y posibles remedios
Económico			
Social			
Cultural			
Político			
Moral			

¿Quiere usted analizar «los actuales conflictos entre generaciones»? He aquí un casillero a propósito para ello, tomado del mismo autor.

Conflictos generacionales

Dominio	Jóvenes	Adultos	Viejos	Aspectos generales	Aspectos propios de España
Familiar					
Económico					
Social					
Cultural					
Político					

Segundo estadio: el gráfico

Del mismo modo, poner en gráfico datos numéricos presenta una triple ventaja:

- permitir concentrar sobre una pequeña superficie una gran cantidad de cifras;
- visualizar las relaciones existentes entre los diferentes aspectos del fenómeno;
- permitir en particular situar inmediatamente los órdenes de magnitud (tan útiles para dominar la importancia relativa de las cosas).

El siguiente ejercicio da testimonio de lo dicho. Lo tomo de Pierre Lemaître.

LAS CONTRAPARTIDAS DE LA MASA MONETARIA (En millares de francos)

		1965	1973	1974	1975
Oro, divisas		31	40	37	50
Créditos sobre el tesoro público		51	54	72	99
Créditos a la economía	Banco de Francia	25	84	95	33
	Largo plazo CNCA	7	47	54	63
	Bancos	93	355	426	562
TOTAL		207	580	684	807

* Fuente: Informe del Banco de Francia sobre *La moneda*

A primera vista, el cuadro no «dice» mucho. Intente visualizar estos datos trazando el gráfico.

Ver solución en pag. 299.

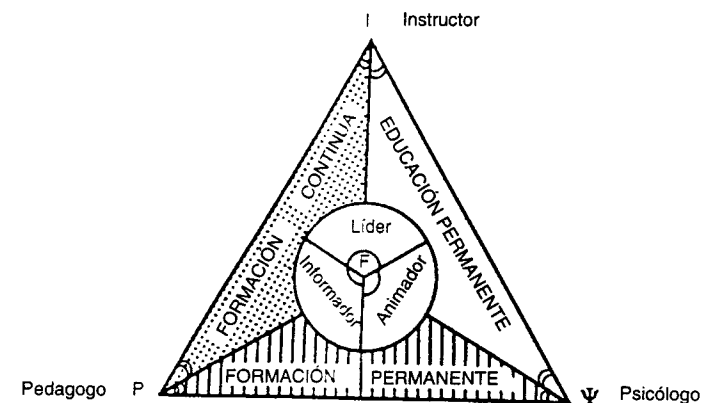
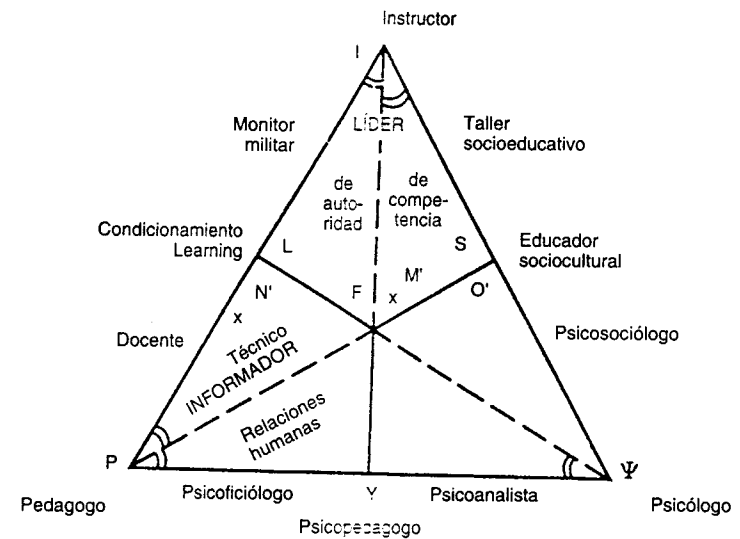
Tercer estadio: los esquemas

El esquema estático

Los esquemas triangulares siguientes están sacados del libro de Roger Bazin: *La formation par les méthodes TWI, OM, SORA* (ESF, 1976).

A partir de ellos, el autor ha escrito varios capítulos de su libro de pedagogía para adultos. Estudiándolos amplia-

mente, puede usted tener ya una buena apreciación de las ideas del autor sobre este tema (puede confirmarlos leyendo el libro).



El esquema sistémico flechado y cerrado

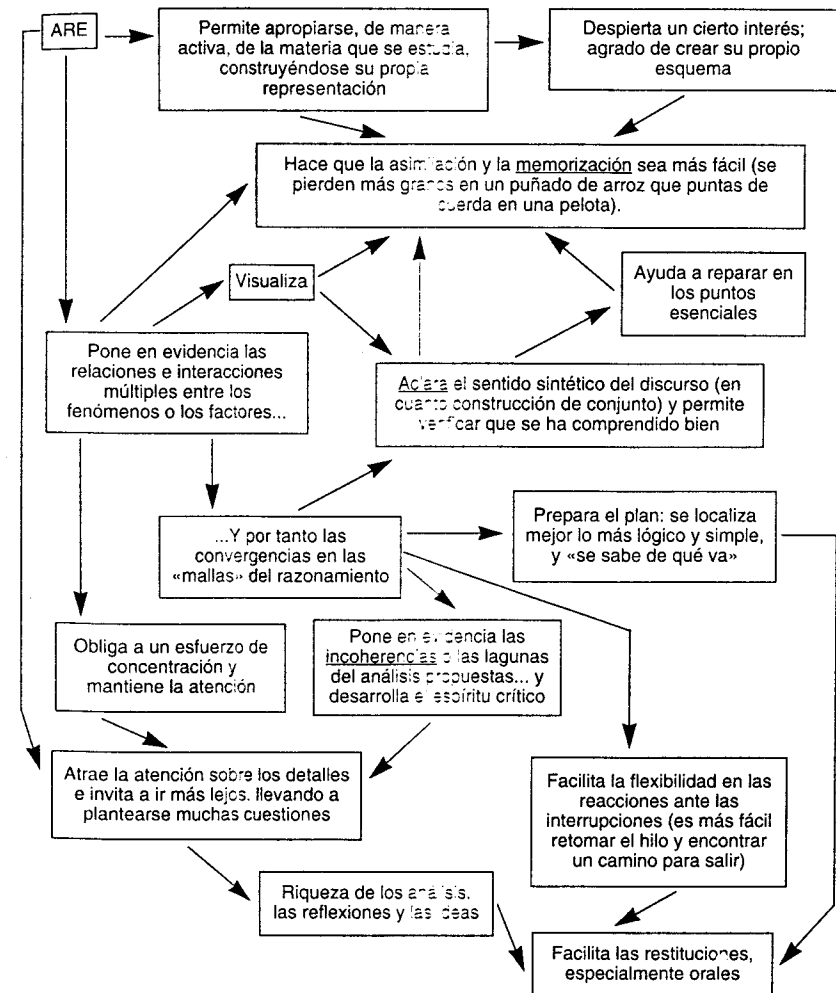
El pensamiento sistémico constituye una revolución en el arte de pensar. Es una de las grandes parcelas intelectuales de este siglo. Es obra de nuestra generación. Ya se le llame teoría general de los sistemas, sistémica, dinámica de los sistemas, cibernética o inclusive estructuro-funcionalismo, se trata esencialmente de pensar la realidad en términos de sistema, es decir, *a la vez*, en términos de elementos y de relaciones dinámicas entre estos elementos.

Como dice mi amigo Jacques Lacoste: «El análisis de sistema es el cuerpo calloso.» Es intentar superar la visión estática y fragmentada de las cosas para acceder a una visión dinámica y global en que cada elemento es definido como el conjunto de las *relaciones* que mantienen con los otros. Dicho de otro modo, las flechas cuentan más que los elementos que ellas unen.

No es cuestión de describir aquí en detalle este método. Para tener una idea cabal de él, se puede consultar la obra *Le macroscope*, de Joël de Rosnay (Seuil). Un solo ejemplo mostrará su excelencia. P. Lemaître llama a este tipo de esquema «ARE»: Arbol de Representación Explicativa. Visualiza, bajo la forma de sistema, la ramificación de las causas y las consecuencias de un fenómeno dado. Presenta sus grandes ventajas bajo la forma del «ARE» siguiente.

LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE LAS RELACIONES LÓGICAS

El árbol de representación explicativa (ARE) de las causas y consecuencias



Fuente: *Savoir apprendre*, Chotard.

EJEMPLO DE CUADRO-ESQUEMA FLECHADO

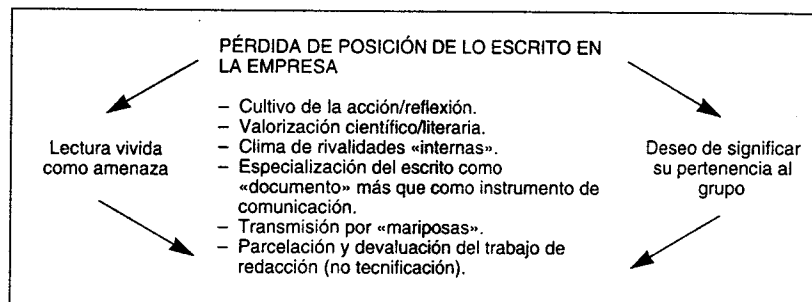
BAJA DE LA CALIDAD DE LOS ESCRITOS: UN PROBLEMA COMPLEJO

Valores dominantes de la cultura moderna
División del trabajo

Nuevos media
Concurrencia del teléfono, el télex, las teletransmisiones, transportes (palabras), audiovisuales...

Nueva formación
Concurrencia cultural entre letras y ciencias.
Ignorancia y desprecio recíproco.
Devaluación de las letras.

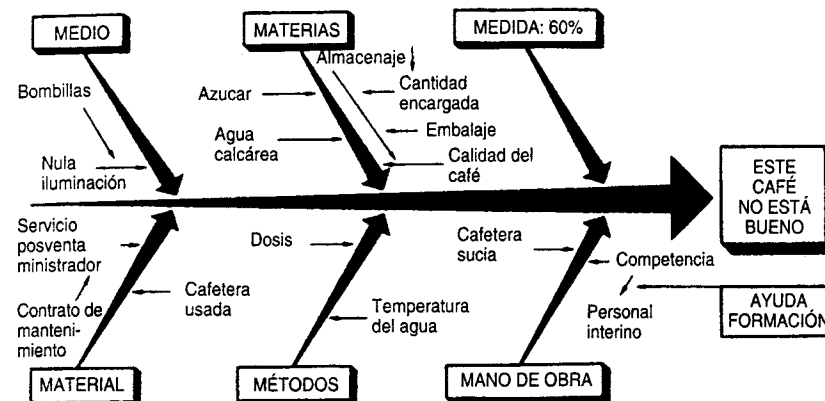
Nueva organización
Desarrollo de las grandes organizaciones.
Especialización y parcelación de las tareas.
Separación concepción/ ejecución (Información).
Cooperación/concurrencia entre direcciones y servicios.
Falta de tiempo.



BAJA DE LA CALIDAD DE LOS ESCRITOS

Ideas	Plan	Estilo	Presentación
- Pérdida de visión global y finalidades.	- No apelación a la situación de partida.	- «Palabras de la tribu».	- Impuesta.
- Escritura bajo pesados apremios.	- Problema poco o parcialmente planteado.	- Hipertecnicismo.	- Abandonada a los otros o:
- Restricción de ideas.	- Orden inexistente o estereotipado.	- Expresiones-clichés.	- Poco cuidada.
- «Cobertura» por la rutina.	- Progresión débil o nula.	- Frases largas y pesadas.	- Inexistente.
		- Estilo telegráfico o ampuloso y tecnocrático.	

EL DIAGRAMA EN ALETA DE PESCADO «6 M» PARA VISUALIZAR EL CONJUNTO DE LAS CAUSAS DE UN PROBLEMA

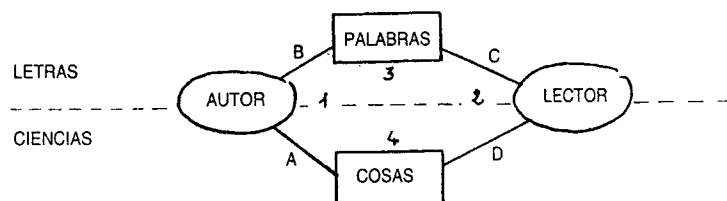


Este esquema de explicación causal, inventado por el japonés Ischikawa, es hoy día corrientemente utilizado por los círculos de calidad como instrumento de análisis de las causas, en la segunda fase del método de resolución de problemas.

En el caso aquí representado, se ha buscado la articulación de las causas de la mala calidad del café servido en el bar. Una de las principales soluciones extraídas será la de actuar sobre el factor «mano de obra» mediante una acción de ayuda y formación (abajo a la derecha).

Primer ejemplo de esquema dinámico El juego de las cuatro esquinas del escritor

Según este nuevo esquema, la comunicación escrita se parece al juego de las cuatro esquinas.



1. Si el espíritu del autor coincide demasiado con él mismo no escribe más que para aclarar sus ideas, no para comunicar con el lector: es demasiado «emisor».

2. Si el espíritu del autor está demasiado cerca del lector, escribe únicamente para complacerle, dibujándole una imagen halagüeña de sí mismo: es demasiado «receptor».

3. Si el espíritu del autor está demasiado preocupado del lenguaje y de los juegos que permite, se olvida de la realidad, del lector y de su verdad interior. Es demasiado «literario».

4. Si el espíritu del autor está demasiado obsesionado por la realidad de las cosas, olvida su subjetividad, la subjetividad del lector y la necesidad de encontrar las palabras precisas para hacerse comprender. Es demasiado «científico».

Explorando las posiciones intermedias, este esquema puede también servir para determinar un perfil de un autor; por ejemplo, el de usted.

— Si usted está en A, usted escribe sobre todo para tomar conciencia, lo más objetivamente posible, de las realidades del mundo, pero olvida a sus lectores y las palabras para expresarse. Es usted un científico oscuro y, por tanto, poco leído.

— Si está usted en B, desemboca en el hermetismo. Es un nuevo Mallarmé intentando explorar las posibilidades del lenguaje por ellas mismas. Es usted un literato oscuro. Luego poco leído.

— Si está usted en C, está enteramente preocupado por ofrecer a sus (numerosos) lectores las palabras que les gus-

tan. Usted escribe literatura de quiosco de estación, que es muy bien pagada. Usted desprecia a esos «lectores coñazos» y repatea su orgullo de autor. O es usted ese subordinado hipócritamente dócil que escribe la relación que sabe le gustará al jefe de servicio, con menosprecio de la verdad y de usted mismo. Es usted una «puta» de éxito.

Si está usted en D, es usted de la raza de los divulgadores científicos, obsesionado por describir al lector «la verdad de las cosas». Pero olvidando que esta verdad es la verdad de usted, y que los demás no le comprenderán más que si elige bien las palabras. Es usted un «apóstol» poco lúcido y poco legible.

Describiendo estas posibilidades extremas, hemos explorado el campo de los posibles. Bien entendido, no estamos en esos extremos, sino en alguna parte entre ellos. Además, según los momentos, los tipos de escritos y los temas, nuestro espíritu puede desplazarse hacia el interior del cuadrilátero.

De hecho, escribir bien es, generalmente, comunicar bien, supuesto que se mantenga uno entre estos cuatro polos. Pero no en un equilibrio estático, que consistiría en fijar el espíritu en medio del esquema y no moverse de él. Sino en un equilibrio *dinámico* que se desplaza, todo a lo largo del proceso de escritura, no yendo a explorar sucesivamente estos cuatro polos. Y esto, sin descuidar ninguno antes de la publicación del texto.

Segundo ejemplo, literario: El esquema de Andrómaca

En la medida en que una pieza teatral está constituida por la evolución de las relaciones entre personajes, un esquema simplificado de estas relaciones posee un extraordinario poder de síntesis.

Tomemos el caso de *Andrómaca*, de Racine.

La obra se desarrolla un año después de la toma de Troya por los griegos.

— *Andrómaca*, viuda del jefe troyano Héctor, permanece cautiva en el palacio de su vencedor griego Pirro, hijo de Aquiles, al igual que su hijo, el joven Astianac.

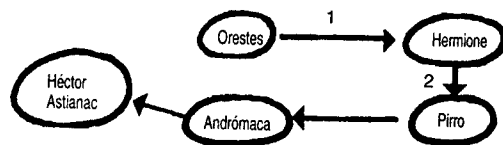
— *Hermione*, hija de Helena de Troya, tiene que casarse con Pirro conforme a la voluntad de su padre.

— *Orestes*, príncipe griego, viene a reclamar, en nombre de los griegos, al sacrificio de Astianac, cuyo padre, Héctor, les ha causado tantas pérdidas. Pero, como se enamora de Hermione, se sentiría satisfecho de fracasar en su misión, porque tiene interés en que Pirro se case con Andrómaca para «liberar» a Hermione.

— *Pirro*, enamorado de su bella cautiva, Andrómaca, no desea ceder ante Orestes, que reclama la cabeza del hijo de su amor: quiere hacerse amar contra la vida del hijo.

En resumen, cada uno ama a quien no le ama: ¡es un auténtico juego de las cuatro esquinas!

- Orestes ama a Hermione
- Hermione ama a Pirro
- Pirro ama a Andrómaca
- Andrómaca ama a su marido muerto y a su hijo



El desarrollo de la obra no es otra cosa que una sucesión de acercamientos y rechazos entre estos cuatro polos: la pasión contrariada acercará provisionalmente a Hermione a Orestes 1, después Pirro a Hermione 2. En el V acto, Hermione pedirá a Orestes que asesine a Pirro, luego se suicidará sobre su cuerpo, mientras que Orestes se volverá loco.

Ejercicio: sobre este modelo, realice usted el esquema teatral del *Hamlet*, de Shakespeare. Encontrará la solución en el librito del sociólogo americano Théodore Caplow: *Deux contre un*, nueva edición ESF, 1985.

Tercer ejemplo de esquema sistemático: en sociología

Tomo el reciente libro de Mme. Claude Lévy-Leboyer, *La crise des motivations* (P.U.F., 1984). Plantea la cuestión de actualidad: ¿Por qué hoy día asistimos a una cierta desmotivación de la gente ante su trabajo? En la segunda parte del libro, la autora intenta responder a ello analizando tres factores: la expectación, la instrumentalidad y la valencia.

Expectación: lo que cada uno se cree capaz de hacer, lo que espera como resultado probable de sus esfuerzos.

Instrumentalidad: al trabajo se le llama instrumental cuando, para su autor, representa claramente el medio eficaz de obtener un resultado deseable: salario más elevado, promoción, consideración...

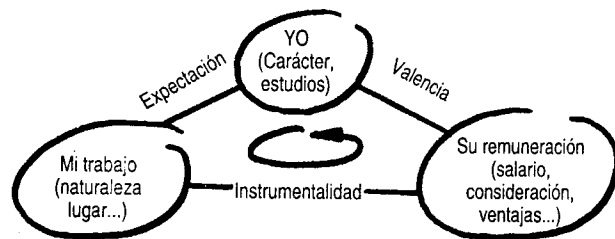
Valencia: mayor o menor valor personal atribuido por el trabajador a las contrapartidas de su trabajo: salario, promoción, consideración...

Estos tres factores de la motivación para el trabajo pueden ser tal vez fuertes, quizá débiles, o incluso inexistentes. Es combinando entre ellas estas diferentes posibilidades como la autora avanza el grueso de su tesis. Para ella, la crisis actual es, en buena medida, una crisis del tercer factor, la valencia: las contrapartidas del trabajo han perdido su carácter atractivo....

Aunque muy resumido, todo está dicho. ¿Ha comprendido usted realmente? Lo dudo. ¿Por qué? Porque su visión sigue siendo analítica. La autora ha enumerado tres elementos y puesto el acento sobre el último: pero esto no

resulta convincente más que a medias. Al menos, tal fue mi sentimiento personal a la primera lectura...

Entonces, tomé pluma y papel e intenté transformar este texto en esquema. Al hacerlo, brotó una gran luz. Lo que la autora describe como los tres factores de la motivación lo veo yo como las RELACIONES existentes entre tres polos: YO, MI TRABAJO, SU REMUNERACIÓN. Éstas no son «cosas»; son flechas, relaciones dinámicas, fuerzas en acción: Para figurar la intensidad de estas fuerzas, puedo hacer un trazo más o menos fuerte. Muy grueso, con una doble flecha, si la relación es fuerte y recíproca; muy fino, si la relación es débil; trazo punteado, si la relación es inexistente. Desde ese momento, la fuerza de la motivación aparece como un *sistema de fuertes lazos anillados entre los tres elementos de mi trabajo*: yo, mi trabajo, su remuneración. Si el anudamiento es fuerte, la motivación es fuerte; si es débil, la motivación está en crisis.



Para mí, este esquema es más explícito que decenas de páginas de palabras. Ignoro si usted tendrá la misma impresión. Todo lo que sé es que la autora *no lo ha publicado* en su libro (y ni siquiera estoy seguro de que lo haya pensado así). Y pienso que es una lástima, porque de este modo se ha privado, ante mis ojos, de una gran fuerza de convicción.

EJERCICIO: AMBICIÓN DE LAS LEYES AUROUX

He aquí un texto descriptivo sacado de la ley:

El sistema de comunicación en la empresa vehicula informaciones técnicas, así como datos económicos y sociales. Su estructura puede ser a menudo caracterizada de la siguiente manera: los datos técnicos son elaborados por los servicios centrales funcionales que los someten a la dirección. Ésta, que está lo más a menudo en el origen de las principales informaciones técnicas y económicas, hace volver a descender, por vía jerárquica, las informaciones técnicas y económicas hasta los agentes interesados, que apenas tienen la oportunidad de hacer remontar su punto de vista. En cuanto a los datos de orden social, no circulan apenas sino entre las instancias representativas del personal (que se considera que las ha recogido cerca de éstos) y la dirección (que responde generalmente lo menos posible).

Las leyes Auroux tienden a diversificar estas corrientes de comunicaciones

— mediante intercambios bilaterales que tratan tanto de lo económico como de lo técnico o de lo social entre los socios y la dirección;

— mediante desarrollos de una corriente ascendente, por mediación del encuadramiento, que, puede, a través de la expresión directa, tratar tanto del trabajo y de sus condiciones de realización como de sus resultados; las respuestas deben ser suministradas al personal.

Para comprender mejor el fin y los límites de esta ley, ¿cómo representar esta ambición bajo una forma sintética?

Respuesta: hacer un esquema. Pero, ¿cuál? A usted le toca jugar.

Ver solución pág. 300.

Capítulo 5

Escribir de prisa, «hablando con la estilográfica»

Lo mejor es enemigo de lo bueno.
Proverbio

El comienzo es ya la mitad del todo.
ARISTÓTELES

El tiempo que se pasa con la pluma en el aire es tiempo perdido.

Porque escribir es emborronar el papel, conservar el rastro de sus pensamientos. Todo lo que no se anota, se pierde. «Únicamente el resultado es lo que cuenta»: lo que el lector ve sobre el papel. No los bellos pensamientos, no los recuerdos queridos, nuestras ideas más sutiles, nada de esto existirá para el lector si el papel no ha recibido su marca. Incluso si el lector somos nosotros mismos...

La primera receta para escribir es escribir. Escribir hasta hartarse. Escribir hasta agotar la tinta. Hasta acabar con el papel...

Escribir es lanzarse. Como arrojarse al agua fría... Solamente el primer paso es el que cuesta... Después, está uno obligado a nadar, y nada...

Es por esto por lo que muchos escritores profesionales recomiendan a los aprendices una página diaria de escritura. «Ni un día sin una línea», decía ya el romano Plinio a su alumno Lucilio...

En este capítulo, veremos sucintamente:

1. La técnica de escrituras rápidas sucesivas preconizadas por el pedagogo angloamericano Peter Elbow.
2. La práctica de la carta amistosa y el diario íntimo.

PRIMERA PARTE: LAS ESCRITURAS RÁPIDAS SUCEATIVAS

Nunca comenzar: proseguir

El tiempo que se pasa con la pluma en el aire es tiempo perdido. Más que en ninguna otra cosa, en la escritura, los comienzos son terribles.

¡Comenzar! ¡Comenzar! ¡Ponerse a ello! Eso es todo... ¡Pero es demasiado duro! No tenemos «ninguna idea»... No estamos «inspirados»... No sabemos por «dónde» comenzar... Demasiadas ideas se agolpan en nuestra cabeza... ¡Y, al mismo tiempo, no son bastantes! Y, sobre todo, no vemos nada que *valga la pena* ser escrito...

En resumidas cuentas, estamos desanimados antes de comenzar...

Escuchemos el consejo del gran humorista Stephen Leacock. A los sesenta y tres años, después de haber escrito veintiséis libros, redacta *Comment écrire*, libro en el que declara: «*El secreto para "comenzar" es no comenzar*. Quiero decir no comenzar por el comienzo. Comience por el medio. Comience por el final. Pero comience. Imagine que ese principio no es el verdadero principio. Que lo completará más adelante. Que esto que ahora hace no es más que un fragmento, una nota, nada. Pero empiece.»

«Quien comienza ya ha hecho casi la mitad del camino», como subrayaba, hace casi dos mil quinientos años, Aristóteles.

En su pequeño pero magnífico libro *Le travail intellectuel*, el filósofo francés Jean Guitton (hermano del economista Henri Guitton) no dice otra cosa:

«No hay nada más difícil que comenzar. Ya no me asombra que nunca me hayan prendido los comienzos. En todas las cosas, la idea de tener que emprender la tarea produce angustia, después pereza, finalmente orgullo y desesperación. Creo que es preciso evitar lo más posible tener que

comenzar, y lo mejor para esto es continuar o reemprender. En cuanto al arte de acabar, es muy sencillo: se trata de interrumpir.»

En todos los casos, se trata de minimizar la importancia de lo que se escribe. Para evitar la fría mirada del lector crítico que nos paraliza, es menester que nos persuadamos de que no escribimos más que para nosotros... para nosotros solos. Después, ya habrá tiempo de... cambiar de opinión.

Alcanzar una cierta velocidad

Los especialistas de la lectura han mostrado todo el interés que existía en entrenarse para leer más de prisa. De ahí el nombre de su método: *la lectura rápida*. Contrariamente a las apariencias, leyendo más de prisa, se lee *mejor*, se comprende *mejor*, se retiene *mejor*. Es por esto por lo que estos cursos llevan también el nombre de: *lectura eficaz*, o *lectura dinámica*, o *lectura selectiva*, o *lectura activa*.

Lo mismo vale para la escritura: por debajo de un cierto umbral de velocidad, se escribe mal, porque se encadenan mal las palabras y las frases. Pero, una vez sobrepasado este estadio, se alcanza una cierta *fluidez* que se conserva en la continuación, a menudo para toda la vida...

Lo mismo que vale más *leer* de prisa y releer a continuación, también será mejor *escribir* de prisa y corregir después. En la primera etapa, el «cerebro derecho» es el motor; en la segunda, el «cerebro izquierdo» es el censor que corrige. Pero el cerebro izquierdo no bloquea al derecho. Esto sólo pasa cuando queremos escribir «*demasiado bien*». Al primer golpe, nos bloqueamos.

El filósofo Alain, que vivió a principios de este siglo, había comprendido esto muy bien. Y, sobre todo, lo enseñaba a sus alumnos. Insistía tanto sobre el principio de la lec-

tura rápida como sobre el de la escritura rápida. Es lo que él llamaba «escribir un tema libre». Él mismo se obligaba a ello. Todas las tardes, escribía un *billete* que tenía que aparecer en el periódico del día siguiente. ¡Toda su obra no es más que esto! Millares de *improvisaciones* de entre dos y seis páginas. Fue solamente más tarde, cuando hubo alcanzado la notoriedad, cuando los reunió todos y los publicó agrupados por temas. Es así como tenemos hoy sus *Propos sur le bonheur*, sus *Propos sur la guerre*, sus *Propos sur les beaux arts*, etcétera.

«La escritura libre»

«La manera más eficaz que conozco para mejorar la expresión escrita es practicar regularmente ejercicios de escritura libre. Al menos tres veces por semana.

»Esto consiste en escribir durante diez minutos (más tarde, quizá durante quince o veinte).

»Sin detenerse, haciéndolo de prisa. Sin mirar atrás, sin comprobar, sin pensar en la ortografía, ni en la gramática, o reflexionar sobre lo que ya se ha hecho. Si la palabra oportuna no llega, escriba un signo cabalístico en su lugar. O escriba: "No consigo encontrar esta palabra (JNAPATCM)". Pero escriba. La manera más fácil es escribir lo que se le pase por la cabeza. Si se ha quedado parado tras escribir una palabra, escríbala varias veces seguidas. O escriba que le falta la inspiración o cualquier otra cosa... La única regla imperativa es *escribir sin parar*.»

Tal es el consejo de Peter Elbow en su libro *Writing without teachers*. Escrito en 1973, este libro no menciona la existencia de los dos cerebros; pero todo transcurre en él como si el autor la presintiera y la tuviese en cuenta. (Más tarde, esta excelente obra se ha convertido en un *best-seller* y ha sido galardonada por el National Council of Teacher of English.)

Escribir de prisa varias veces

El método de Peter Elbow

Se trata de consagrar cuatro horas a la redacción de un texto de entre tres y cinco páginas: disertación, relato, nota técnica... El método «clásico» —preconizado por los profesores y practicado por los estudiantes— sigue este esquema:

— Primera hora: analizar el tema, tomar notas, reflexionar sobre un plan.

— Entre la segunda y la tercera hora y media: redacción cuidada, luego lenta.

— Última media hora: relectura y últimos retoques.

Por el contrario, Peter Elbow preconiza el siguiente esquema: escribir rápidamente (tres o) cuatro veces el texto, siendo la última versión la buena.

Para esto, vamos a proceder en cuatro veces una hora. En cada hora, los primeros tres cuartos de hora estarán consagrados a la escritura rápida; a continuación, el último cuarto de hora a la reflexión-corrección. (Es decir, dar tres cuartos de hora de tiempo al «cerebro derecho» y un cuarto al «cerebro izquierdo»).

Al término de los primeros tres cuartos de hora, releer lo que se ha escrito para seleccionar el *mejor pasaje*, las palabras, las frases, el grupo de frases que constituye el *centro de gravedad* de su tema: las que tocan más de cerca aquello que usted quiere decir verdaderamente.

Estas palabras, esta frase, este breve pasaje no deben ser una comprobación vaga o evidente, sino una verdadera tesis: es decir, una afirmación un poco atrevida por su parte. Una afirmación que *podría ser contestada* por un adversario. He aquí el buen criterio para reconocerlo. (Si no lo consigue, intente hacer un *resumen* en otra hoja.)

Así, gracias a este primer bosquejo, usted ha descubierto cuál es su tesis. En el segundo bosquejo, va a intentar demostrarla. Para ello, va a *reescribirlo todo*, partiendo de esta idea central, de esta tesis, de esta afirmación.

En el tercer bosquejo, usted va a ser capaz, tras reflexionar, de ver lo que va mejor por delante y lo que va mejor por detrás. Es decir, que va a elaborar su plan, eventualmente, permutando varios buenos pasajes. En el cuarto bosquejo, todo debería estar en su lugar, y su redacción será buena.

Bien entendido, esto supone que se disponga de mucho papel y que no moleste escribir mucho... ni trabajar mucho. Pero todo es preferible a permanecer con la mirada perdida y chupando la pluma.

Luego, al modelo clásico «riguroso», en el que, antes que nada, se piensa un plan y, a continuación, se escribe el texto, Elbow propone oponer el modelo *orgánico* inspirado en el crecimiento de los seres vivos.

La vida también procede por rupturas

Es aquí donde se ve que ciertos literatos no han comprendido lo que podrían sacar de las enseñanzas de sus colegas biólogos y psicólogos. El desarrollo de un ser vivo no se realiza de una manera lineal, continua, sino por saltos. La célula pasa por diferentes estadios antes de convertirse en un embrión: morula, gastrula, etc. La mariposa es antes larva. El fruto es antes flor.

Según Freud, el niño pasa primero por las fases orales y anales, antes de alcanzar la fase genital. Según Piaget, no menos de siete fases le son necesarias al niño para alcanzar la inteligencia adulta, etcétera.

La gran lección es que no existe reducción sin riesgo. Se debe recorrer la primera fase antes de pasar a la siguiente, y así sucesivamente. Y en la medida en que el texto es un ser

vivo, no escapa a esta ley: pasar por tres estadios de borrador antes de alcanzar la forma adulta, definitiva. Quien intenta ir más de prisa, saltándose las tareas, no produce más que un aborto. Porque a partir de una semilla brota un primer tallo, que se ramifica para producir otros varios. Los tallos se llenan de un mayor o menor número de hojas; algunos se detienen en su crecimiento; otros dan nacimiento a nuevos brotes...

La palabra impulsa la pluma y la pluma impulsa la idea, y la idea impulsa la palabra que impulsa la pluma... De vez en cuando uno se detiene, reflexiona, y lleva a cabo algunas podas como lo haría con un rosal: para que dé las más bellas flores.

Pero, escribir tan rápidamente, ¿no es favorecer la producción de desechos?

Sí y no, responde Elbow. Él ha comprobado ampliamente en sus alumnos la siguiente diferencia. Antes, la dificultad de escribir era grande, la escritura lenta y los textos medios. Tras la aplicación de su método, los textos comprenden —es verdad— numerosos pasajes malos, pero también algunos *buenos* o *muy buenos* pasajes, y la aprensión de los alumnos ha disminuido considerablemente. Confortados por el logro de estos buenos pasajes, los alumnos se apoyan en ellos para ir más lejos.

No se trata ya de una pedagogía *negativa* de la corrección de faltas, sino de una pedagogía *positiva* de la búsqueda de lo mejor y de la manera de sacar partido de ello.

SEGUNDA PARTE: LA CARTA AMISTOSA Y EL DIARIO ÍNTIMO

La carta amistosa como modelo

Escribir de prisa. Por otro lado, es lo que todos hacemos ya cuando escribimos a algún pariente o amigo. Especial-

mente cuando es para decirle cosas en las que tenemos un gran interés. La carta, escrita al filo de la pluma, es el primero y más sencillo ejercicio de escritura. Muestra que, en la raíz de la escritura, se encuentra nuestra voluntad de comunicar con un lector. Cuando existe esta voluntad; cuando es fuerte, ardiente, imperiosa, entonces, nada se le resiste. No faltan las palabras, ni la sintaxis se hace difícil, ni hay vacilaciones por causa de la ortografía o la gramática... ¡No! Todos estos frenos son barridos por la necesidad de decir. Mentalmente, este ser querido está ante nosotros: padre, madre, hermano, hermana, amigo, novio, novia... Y le *hablamos*. Le hablamos como si estuviera allí, delante de nosotros. Ninguna otra cosa cuenta en ese momento, salvo su presencia. Y esa imperiosa necesidad de confiarnos a él, de compartir con él nuestras alegrías, nuestras penas, nuestras preocupaciones, nuestros descubrimientos...

Y es solamente cuando la pluma llegue a la parte baja de la página cuando nos daremos cuenta de que estamos solos y de que el tiempo ha pasado sin que nos demos cuenta...

Una turbadora revelación

Cuando dos seres se aman apasionadamente, y están separados y únicamente una carta puede unirlos, la escritura puede ser naturalmente sublime.

Tuve la revelación de que esto era así, una tarde de verano, hace unos diez años. Me encontraba en una habitación de hotel, había atardecido, y entonces descubrí en un cajón una carta abandonada por un ocupante precedente de la pieza. Bien entendido, este abandono no había sido voluntario. Porque el tono de aquella carta era tan personal, tan vibrante, que era imposible que su redactor la hubiese dejado voluntariamente. Este tipo de carta, o se guarda o se quema...

Porque se trataba de dos amantes. Y la mujer describía al hombre su desgarró por causa de estar separada de él. Apenas comía, dormía mal, no hacía más que dar vueltas y

pensar en él... Describía mil pequeñas cosas de una existencia cotidiana banal: levantarse, vestirse, hacer el desayuno, hacer sus cursos, ir a los almacenes, volver, arreglar la casa, hacer la comida, descansar unos momentos. No llegar a desear verdaderamente nada, leer un poco, seguir ordenando las cosas, preparar la cena, acostarse, y todo ello sin dejar de pensar en el ser amado, no pensando más que en él, sólo en él, y sintiéndose desolada por estar separada de él, reclamando sin cesar su presencia, y realizándola, en fin, mediante el hecho de escribir...

Lo que resultaba turbador en aquella carta era comprender, a través de las líneas, hasta qué punto la que escribía era una persona sencilla. Algunas faltas de ortografía, descuidos de estilo, la misma pobreza del vocabulario reforzaban, sin embargo, aquella expresión de sinceridad. Una sinceridad que dejaba atrás, muy lejos, a los mejores autores clásicos y modernos. ¡Oh sí! Aquella carta hubiese merecido figurar en una selección de textos escogidos de la lengua francesa...

Algo que no podrá llegar a ocurrir, porque la destruí. Pero, aquel día, me di cuenta de hasta qué punto el deseo ardiente de comunicarse puede dar lugar a verdaderas maravillas. Si tuviéramos la oportunidad de escribir siempre en ese estado, ya no habría problemas de gramática, ni de inspiración para frenar semejante impulso...

Una motivación: la angustia del tiempo que pasa

Sólo que, ¡ay!, no todo los días nos enamoramos locamente de alguien que está ausente. Y los diversos trabajos de pluma que nos incumben conciernen a menudo a otra multitud de temas, menos apasionantes... Puede existir entonces otra pasión, otra angustia, que puede superar a la angustia de la página en blanco: es la del tiempo que pasa. Del tiempo que no se recupera... De esta multitud de instantes que vivimos y que basculan para siempre en la nada...

Este sentimiento que experimento en este instante es único. Jamás lo volveré a experimentar de nuevo. Se perderá para siempre jamás... salvo... Salvo si lo *fixo* sobre el papel. Entonces, estará para siempre grabado para la eternidad, y nada ni nadie podrá arrancarlo de allí. Y dentro de un mes, de un año, de diez años, de cincuenta, de un siglo, de diez siglos... Podré volverlo a encontrar, u otros podrán hacerlo... Y entonces, no importará que yo viva, pase, muera... Algo de mí vivirá eternamente. Y, dentro de mil años, quizá un joven entrará una tarde en una biblioteca, o en una polvorienta sala de archivos, y descubrirá lo que yo estoy escribiendo en este mismo instante... Y, entonces, a través de este papel, me comunicaré con él...

Libro de razón, razón de vivir

Nuestros antepasados tenían *libros de razón*. Eran unos gruesos cuadernos, fuertemente atados, en los cuales anotaban, mes tras mes, año tras año, lo que les había ocurrido: a ellos, a sus familias, a sus vecinos. Yo he visto uno de estos cuadernos, perteneciente a mi familia, que data de los alrededores de la Revolución Francesa. Por él he sabido quiénes eran mis antepasados: unos pequeños terratenientes de la región norte de Toulouse. En aquel libro, se reseñaban las cosechas anuales, el tiempo que hacía, las estaciones, los nacimientos, los matrimonios, los entierros, las noticias de los primos, las compras importantes, los trabajos de la casa, la salud, las enfermedades... Se encuentran también cuentas. Nos suministran noticias sobre los precios de la época... La escritura es bella, cuidada; las letras están bien formadas, con aplicación. El estilo es sencillo, sin énfasis; sólo algunos sobrentendidos hacen a veces difícil la comprensión... Pero este tipo de obras puede, quizá, aportar más al historiador que muchos documentos oficiales... Al menos por lo que se refiere a la vida cotidiana de la gente...

Llevar un diario

Muchos adolescentes han llevado en algún momento su *diario personal*. Diario que conservan celosamente guardado en un cajón cerrado con llave... Yo lo he llevado, como los demás, pero no durante mucho tiempo: sólo unos pocos meses. Ahora lo lamento; quizá, de haberlo llevado y conservado, vería ahora más claro en mi vida... Pero es demasiado tarde... Podría, quizá, ponerme de nuevo a la tarea, pero me falta valor... Por otra parte, son menos mis aventuras personales las que me interesan, cuanto las ideas que puedo tener y que anoto para servirme de ellas más tarde... ¡Lo que ya es un reflejo del autor!

Porque muchos escritores —autores pequeños o grandes— han tenido, tienen o tendrán su diario... Representa para ellos la cosa más indispensable que pueda haber. En primer lugar, es un entrenamiento cotidiano en el arte de escribir. Del mismo modo que un deportista profesional se entrena todos los días para mantenerse en forma y para mejorar. Porque el uso exclusivo del teléfono nos hace perder cada vez más la aptitud y el gusto de escribir...

Por otra parte, los escritores lo hacen porque una idea anotada es una idea guardada. Hacen falta miles de ideas para escribir un libro. De memoria, es imposible retenerlas todas. Se pierde un poco de tiempo al anotarlas, pero se gana mucho en el momento de redactar. Esto, cuando se puede disponer de todas las ideas a mano, ya seleccionadas y clasificadas, dispuestas para su empleo.

Escribir las dificultades para vencerlas

En fin, los escritores lo hacen porque no hay un medio mejor de resolver las dificultades de la escritura que escribirlas. Un problema anotado es ya un problema resuelto a medias. Los diarios de escritores célebres: Flaubert, Gide,

Valéry, Green... rebosan de confidencias sobre las dificultades de escribir. «Hoy, por ejemplo, podría decir uno, no he escrito más que una página; estoy al paio.» Y él se explica, y nos explica el porqué: «Ese personaje que he introducido en el primer acto, no sé que hacer ya con él en el segundo. Lo voy a "matar", o a hacerlo salir de viaje... o, por el contrario, cargarle un papel no previsto al comienzo, para legitimar su presencia. ¿Qué hago?»

Tal autor anotará sus dificultades en encontrar un lazo de unión entre dos ideas que le interesan. Tal otro, las dificultades que tiene en componer un plan. Un tercero, las que se le presentan a la hora de encontrar las palabras más convenientes para describir un determinado fenómeno...

Escribir le salvó la vida

Es un método que yo mismo he empleado demasiado poco hasta aquí. Pero, cuanto más lo veo, más bueno creo que es. En su libro *Techniques du bonheur quotidien* (ed. Retz), René Boirel explica cómo, durante la Resistencia, un conocido suyo salvó su vida por este medio. Ha leído bien, sí: *salvó su vida*.

Aquel hombre, en efecto, era un resistente y participaba en actividades clandestinas de un tipo que, normalmente, eran castigadas con la muerte por el ocupante. Un buen día, recibió una citación para que se presentara, al día siguiente, en la *kommandantur*. Enseguida, pensó que había sido descubierto o traicionado, y que no le quedaban más que unas pocas horas de vida... Su primera intención fue la de jugar-se el todo por el todo y huir... Pero, antes de hacerlo, decidió escribir una carta de adiós a su mujer. Y fue aquella carta la que le salvó... Porque, conforme la iba escribiendo, las ideas que se amontonaban en su cabeza fueron tomando poco a poco su curso normal. Fue explicando a su mujer la situación en que se encontraba, cómo cayó en la cuenta de que no era tan desesperada... Después de todo, él no había

cometido ninguna imprudencia... Sus actividades habían sido cuidadosamente disimuladas... ¿Alguien había hablado? Pero ¿quién? Él hacía el recorrido por las casas de algunas personas que estaban al corriente, pero ninguna de ellas había sido arrestada... Entonces recobró la esperanza. Por primera vez, pensó que podría tratarse tal vez de un control rutinario, o de un asunto sencillamente ajeno a sus actividades en la Resistencia. Que, huyendo, no haría más que agravar las sospechas, y que se exponía a ser atrapado rápidamente... Que, quedándose, y acudiendo tranquilamente a la cita, conservaba un máximo de posibilidades a su favor... Y fue lo que hizo. Y lo que le salvó. Porque los alemanes no sospechaban de él. Y le habían convocado para un simple informe administrativo.

Así pues, escribir las propias dificultades contribuye poderosamente a resolverlas. Ya se trate de dificultades de la vida en general, ya, y sobre todo, de las dificultades para escribir, es decir, para encontrar ideas y componer un texto.

Discusión general

Las dos grandes ventajas de los métodos de escritura rápida sucesivas son: permitir al autor conservar una buena moral y facilitar la corrección.

Con la técnica clásica de la escritura lenta y controlada, resulta fatigoso escribir, pero lo peor es descubrir, al final, el lamentable resultado del trabajo: se siente uno a la vez cansado, furioso y desesperado. Con el método rápido, también se cansa uno de escribir, pero resulta reconfortante saber que todo aquel trabajo no ha sido vano. Ésta es la diferencia que existe entre uno que intenta desesperadamente salir de una fosa y permanece dentro de ella llorando de rabia, y el nadador que alcanza finalmente la orilla, agotado, pero contento.

Además, escribiendo de prisa, aceptamos mejor, tanto por parte de nosotros mismos como de otros, la *corrección* de las frases; y éste es el principio del estilo.

Dicho esto, este método no es el único. Su ventaja es la de ser aplicable a cualquier tipo de tema. Contrariamente al método de las configuraciones espaciales, pone en juego las capacidades sintácticas del cerebro izquierdo. Es por esto por lo que me parece particularmente válido para los «temas de ideas», en los cuales el encadenamiento de las proposiciones constituye lo esencial. Por el contrario, es quizá menos interesante para los géneros descriptivos. Por su lado sintáctico, puede convenir más a los «cerebros izquierdos».

EL EJERCICIO DE FLESCH*

Para aprender a escribir, he aquí el ejercicio que recomienda Rudolf Flesch.

Durante uno o dos meses, escriba durante una media hora cada día una carta de quinientas palabras (dos páginas) y envíela por correo inmediatamente a su corresponsal.

En primer lugar, encuentre, naturalmente, a ese corresponsal: un pariente, un amigo, alguien con quien tenga confianza. Explíquele su finalidad: mejorar su escritura. Dígale, además, que recibirá con placer sus observaciones, pero que no está obligado en absoluto a responderle con la misma cadencia. Pídale que conserve las cartas, para poder releerlas algunos meses más tarde y comprobar sus progresos.

Puede elegir un periodo del año durante el cual esté usted menos ocupado; por ejemplo, las vacaciones. Durante el día, en los momentos perdidos, reflexione

sobre lo que podría decir. Estas ideas se ordenarán en su cabeza de manera inconsciente. Por la tarde, a una hora fija, siéntese a la mesa y escriba sin parar durante una media hora, con el reloj a la vista. Al cabo de ese tiempo, pare, corrija eventualmente la ortografía y la puntuación y envíe la carta en seguida.

El objeto de este ejercicio es entrenarle para escribir más de prisa y de una manera más fluida. Y esto sirviéndose del cerebro derecho como motor, y del cerebro izquierdo como guía. Y para escribir no para usted, sino para otro: es decir, escribir verdaderamente.

* *How to write, speak and think more effectively*, Signet Books, New America Library.

Capítulo 6

Las 101 rumbos creativos

¿A quién podría yo imitar para tener genio?

THÉOPHILE GAUTIER

La formación del estilo por la asimilación de los autores. Tal es el título del libro de un novelista, Antoine Albalat, que era bastante conocido antes de la guerra. En mi biblioteca, tengo tres libros suyos, que son ya inencontrables:

Cómo se hace uno escritor, Plon, 1925; *El trabajo del estilo, enseñado a través de las correcciones manuscritas de los grandes escritores*, Armand Colin, 1953; *La formación del estilo por la asimilación de los autores*, Armand Colin, 1956.

Este último se asienta sobre una idea sencilla, pero profundamente justa: es leyendo a los grandes autores, y asimilando sus procedimientos, como se puede mejorar los propios y convertirse a la vez en escritor.

El consejo no es nuevo ni mucho menos. Entre los latinos, hace veinte siglos, Séneca lo recomendaba ya a su alumno Lucilio (*Cartas* 2 y 84), y Quintiliano, profesor de retórica, escribía en sus *Instituciones oratorias* (X, 2): «No se puede dudar: el arte consiste en gran parte en la imitación. Porque si la primera cosa, la más esencial, ha sido inventar, nada podría resultar más útil que tomar ejemplo de lo que ya está inventado. ¿No nos pasamos toda la vida queriendo hacer lo que admiramos en los demás? Todas las artes, en sus comienzos, ¿no se proponen imitar alguna cosa?»

TODO EL MUNDO HA IMITADO A TODO EL MUNDO, O CASI...

La Fontaine imitó a Esopo, Fedro, los fabulistas medievales, Marot, Rabelais.

Virgilio imitó a Homero, Teócrito, Hesíodo, Ennio, Catulo, Acio.

La Bruyère imitó a Teofrasto y a Montaigne.

André Chénier se pasó la vida imitando a Homero, Píndaro, Aristófanes, Tibulo.

Racine imitó a Sófocles y Eurípides.

Molière imitó a Plauto y a Terencio.

Boileau imitó a Horacio, Voiture, Guez de Balzac.

Bossuet imitó a San Agustín, a San Gregorio, a Tertuliano...

Massillon imitó a Bossuet y a Racine.

Lamartine imitó a Chateaubriand.

Chateaubriand imitó a Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chénier.

Rousseau no dejaba a Montaigne y Plutarco.

Montaigne se nutría de otros latinos.

Baudelaire tradujo e imitó a Edgar Allan Poe.

Musset imitó a muchos autores, entre ellos al inglés Byron.

Víctor Hugo imitó al principio a Chateaubriand; para escribir *Los miserables*, copió *Los misterios de París*, de Eugène Sue.

La mayoría de los temas de las obras de Shakespeare provienen de obras anteriores, sea de la Antigüedad, sea del repertorio inglés.

Charles Nodier se pasó su juventud plagiando, especialmente a Bernardin de Saint-Pierre.

En resumen, los latinos imitaron a los griegos, los antiguos franceses imitaron a los latinos y a los grie-

gos. Y los franceses modernos han imitado a sus predecesores, aparte de algunos extranjeros...

Moraleja: imite a los buenos autores, siempre sacará de ello algún beneficio.

Como este capítulo es el más largo de todos, lo he dividido en cuatro partes.

En la primera, explico las razones que impulsan a utilizar este método.

En las tres siguientes, describo sucesivamente estas técnicas, de la más sencilla a la más difícil:

1. La imitación, la copia, el plagio, la parodia.
2. Retocar, traducir, adaptar, rellenar, recortar, pegar...
3. Escribir bajo apremios muy arbitrarios.

En cada etapa, la dificultad aumenta, pero también la creatividad.

¿POR QUÉ INVENTAR DERIVANDO A PARTIR DE TEXTOS EXISTENTES?

Hasta el presente, hemos hecho como si la escritura tuviera que salir directamente del cerebro del autor. Virgen y nueva como el primer día de la creación. Es buscar, en realidad, gratuitamente la dificultad, como vamos a ver.

El mito romántico de la creación absoluta

Esta visión existe, ay, y nos la encontramos todos los días. Es testigo de la persistencia de lo que hay que llamar con toda propiedad el «mito romántico». Y que se viene arrastrando desde hace casi dos siglos...

Usted conoce bien estos viejos clichés: el escritor, ser maldito, rechazado por la sociedad, inspirado directamente por el Cielo, de pie sobre un promontorio, una noche de tormenta... Golpeado por los relámpagos de su inspiración, escribe las palabras misteriosas dictadas por alguna divinidad...

O bien —segunda versión— es gracias a una mujer desconocida y sublime, apenas entrevista, pero con la que el escritor sueña sin cesar, su Musa, de cuyas entrañas él sacará alguna queja exquisita y dolorosa:

«Los cantos desesperados son los cantos más bellos, yo conozco algunos inmortales que son puros sollozos...»

Gracias, señor Lamartine.

El poeta sería semejante al albatros:

«Cuyas alas de gigante le impiden caminar.»

Gracias, señor Baudelaire. Ya se sabe. Es muy bello, pero se corresponde muy poco con la realidad.

Esto no significa que nuestros abuelos románticos no hayan compuesto bellas cosas. Pero si llegaron a escribirlas, no fue en razón de la humeante teoría de la inspiración en la que se han arrebujaado a destiempo. Fue porque ellos tenían —como los demás— un sagrado talento para la pluma. Y un gusto por el trabajo bien hecho. Los manuscritos de Chateaubriand están ahí para demostrarlo: ¡cuántas correcciones hizo para mejorarse, inclusive después de una primera publicación!

No es porque se reniegue de los padres por lo que se nace solo. De hecho, un escritor es siempre, en sus comienzos, *un buen lector*. Alguien que lee con pasión y con fruto. Que admira intensamente a algún autor. Que intenta imitarlo. Que lo imita. Y que, derivando *a partir de él*, termina por encontrar su estilo personal. Entonces —y solamente entonces— como todos los hijos, abandonará a su padre para instalarse por su propia cuenta (y convertirse a su vez, un poco más tarde, en padre...).

La realidad de la intertextualidad

Con su teoría de la imitación de los antiguos, los clásicos mantenían un punto de vista más realista. Uno de ellos especialmente, Pascal, escribía: «Cada vez que un autor dice *“mi libro”*, haría mejor en decir *“nuestro libro”*, porque ha puesto en él mucho menos de sí mismo que de los demás.»

Esta lección de modestia lleva hoy un nombre: es la *teoría de la intertextualidad*. Ha sido desarrollada por autores y lingüistas contemporáneos, como Queneau, Pérec, Genette o Todorov, y podría enunciarse brevemente de la siguiente manera: «Un texto no es creado jamás a partir de la nada, y raramente de una observación directa de la realidad. Un texto está construido siempre —consciente o inconscientemente— a partir de textos anteriores. Todos estos textos, que se ligan en el tiempo y en el espacio, forman la trama continua de un solo tejido: la literatura mundial.» Y es esta constatación la que constituye la intertextualidad.

Dicho de otro modo, ningún texto es fruto de la generación espontánea. Todos son hijos de textos-padres cuyas huellas llevan. Esto por poco que se los examine con atención. Y éste es, por otra parte, un trabajo obligado del análisis literario. Por ejemplo: ¿a partir de qué escribió Montaigne sus *Ensayos*? De los autores griegos y romanos. En ese diario se encuentran citas de Plutarco, o de filósofos como los estoicos y los epicúreos. ¿A partir de qué, ahora, escribió Pascal sus *Pensamientos*? En buena parte a partir de la Biblia, pero también precisamente de la lectura de Montaigne, contra el cual se levanta. Pero criticar a Montaigne es también tenerlo en cuenta, apoyarse en él.

Y esto no se ha terminado: los *Pensamientos* de Pascal han engendrado una numerosa progenie (que he citado un poco más arriba). Y se podrían tomar otros mil ejemplos.

El ejemplo de Borges

El autor moderno que mejor ha ilustrado en su obra el principio de intertextualidad es el argentino Jorge Luis Borges. Probablemente uno de los mejores autores mundiales contemporáneos. No solamente este antiguo bibliotecario reconoce el principio de intertextualidad, sino que también juega con él con delectación en la mayor parte de sus relatos.

Su relato tipo es la historia de un hombre que descubre un texto, que hace alusión a un texto anterior; él mismo copiado de un manuscrito más antiguo, en parte destruido y recompuesto por un escriba, que, él mismo, se había inspirado en otro texto olvidado, que, a su vez, no era otra cosa que una versión abreviada del mismo texto, que, reencontrado en el siglo XVIII en una biblioteca privada, había terminado por ir a parar a los archivos de un instituto que, después de haber cerrado sus puertas, etc. Y así sucesivamente, hasta el infinito.

Todo texto es así un *metatexto*: un texto construido sobre otro u otros varios textos.

Una nueva mirada sobre la escritura

Armados con este concepto de la intertextualidad, examinemos con mirada nueva los ejercicios que nos propone la escuela.

¿Qué es un *resumen de texto*, sino la fabricación de un nuevo texto, reducido a partir de un texto «original»?

¿Qué es un *comentario de texto*, sino la fabricación de un *metatexto*: de un texto que habla de un texto «original», explicándolo y comentándolo (incluyendo sobre todo las influencias que otros textos anteriores han ejercido sobre este texto?)

¿Qué es una *disertación*, sino el desarrollo y el comentario en cuatro páginas de un texto de cuatro líneas compuestas por el profesor?

Tomemos ahora los textos de empresa: ¿Quién puede vanagloriarse de haber hecho algo verdaderamente nuevo?

¿Qué es el *resumen de una reunión*, sino el ordenar y darle forma a las notas tomadas en el curso de dicha reunión y vueltas a transcribir según un resumen fiel?

¿Qué es un *informe*, sino, lo más a menudo, un resumen llevado un poco más lejos, y esto de manera de preconizar directrices de acción?

¿Qué son un *estudio*, una *nota*, una *decisión*, sino, a menudo, reescrituras de textos ya existentes, con, según los casos, más o menos transformaciones: resumiendo, alargando, añadiendo, quitando...?

Apoyarse sobre estas coacciones

Yo no digo que esto no sea nada. Al contrario, digo que transformar la forma es un auténtico trabajo. Porque sé muy bien, con Paul Valéry, que es precisamente la forma la que «cuesta cara». Pero sé también que muchos autores refunfunan ante esta obligada deriva, que estiman atentatoria contra su propia libertad. No ven en ella más que *apremios*, *constricciones*, que los molestan. Si fueran más clarividentes, dirían todo lo contrario: «Felizmente, tengo coacciones de escritura, no parto de la nada. Son coacciones, ciertamente, pero, al menos, puedo *apoyarme sobre ellas*, como sobre puntos fuertes, para, desde ahí, arrancar. Hace falta un suelo duro para que despegue un avión. Una roca firme, para escalar una montaña.»

Así, fundamentalmente, escribir no es nunca partir de la nada: es *derivar* a partir de textos existentes. Ya se trate de textos impuestos o de textos escogidos.

Moisés con faldas

Esto lo comprendí, en la sala de espera de un dentista, a los veinticinco años. No teniendo otra cosa que hacer, me apoderé de la única publicación ilustrada que había allí:

una fotonovela, visiblemente de origen italiano. Pero, mientras recorría descuidadamente aquella historia de agua de rosa, un cierto número de detalles golpearon mi atención... La historia se desarrollaba en una isla, en alguna parte del Mediterráneo. Una pobre muchacha —felizmente joven y bella— estaba secretamente enamorada del jefe de los pescadores del puerto, su hermano, un bello y musculoso moreno. Pero toda la isla estaba bajo el control de un patriarca terrible, de sienes encanecidas —una especie de jefe de la mafia local—, que quería a la muchacha y le hacía la vida imposible a su rival. ¡Corneliano!

Una vieja sirvienta hizo saber entonces a nuestra heroína que ella había sido encontrada, cuando todavía era un bebé, flotando en una cestilla, a la orilla del río, y recogida por el que ella creía que era su verdadero padre...

¿Un bebé en una cestilla de mimbre a la orilla del río? ¿Esto no le dice nada? ¡Pues claro que sí! ¡Clic! ¡La iluminación! ¡Pues claro, se trata de Moisés!

No quedaba más que verificar esta hipótesis. Los resultados sobrepasaron mis esperanzas. Toda la trama de la historia estaba calcada sobre la de Moisés, sacada de la Biblia. Aparte dos detalles: Moisés se había convertido en una muchacha, y el escenario no era Egipto, sino una isla de pescadores. Aparte de esto, se encontraban todos los demás papeles. El patriarca inflexible, bien cierto, era el faraón. Y, naturalmente, al final, se enteraba uno de que la heroína era hija secreta (puesto que adulterina) del patriarca. Luego este último no podía casarse con ella. En cambio, su hermano no era su verdadero hermano y ella podía, pues, casarse con él sin temor. Además, el viejo tenía el buen gusto de morir al final, dejando a nuestra heroína, única heredera, toda su inmensa fortuna. *Happy end.*

Notemos, de pasada, que este guión retoma la hipótesis (moderna) según la cual Moisés habría sido el hijo secreto de un judío y una princesa de sangre real; ella lo habría

abandonado por no verse obligada a suprimir al fruto de sus amores culpables, al que amaba demasiado.

Dos complejos que hay que superar

Pero lo importante, en este asunto, es ver cómo un guionista astuto construía su historia original a partir de un relato archiconocido. De hecho, si él no hubiese dejado suelto el cabo de la barca a la deriva, jamás hubiese yo reconocido la historia de Moisés en aquella fotonovela.

Entonces, ¿qué es lo que nos impide hacer otro tanto? Respuesta: nada; verdaderamente, nada. Salvo esa creencia aterradora y absurda de que un texto debe partir de la nada. Y eventualmente esta culpabilidad secreta heredada de la escuela: «Copiar es de villanos.» Dos complejos de los que es preciso desembarazarse si queremos escribir.

¿Usted quiere saber si tiene posibilidades de convertirse algún día en escritor? Responda a esta única pregunta: cuando, a los dieciocho años, estaba enamorado(a) de su primo(ma), ¿le escribió cartas inflamadas, inspirándose en un poema de Muset o de cualquier otro poeta? Si contesta que sí, porque así fue, está en el buen camino. Implícitamente, estaba aceptando ya la teoría de la intertextualidad. El arte, por otra parte, es la forma, que es lo que cuenta, y no el fondo o el tema. Y es cierto que se pueden decir cosas modernas utilizando argumentos antiguos que ya han pasado todas sus pruebas. Esto, bien entendido, a condición de adaptarlos bien.

El ejemplo de los clásicos

«Con pensamientos antiguos, hagamos versos nuevos», decía ya Chénier, después de todos los clásicos. ¿Qué hicieron, por otra parte, éstos, sino «chupar rueda» (inteli-

gemente) de la literatura antigua para sacar sus temas? Un solo ejemplo: tomad a Racine. ¿*Los litigantes?*, sacada de una fábula medieval. ¿*Ester?*, ¿*Atila?*, sacadas de la Biblia. *Andrómaca*, *Fedra*, *Ifigenias*, etc., sacadas de los griegos.

Luego, ningún tema nuevo, sino un *derivado* a partir de temas antiguos. Es más, cuando se toma un tema, que ya ha pasado sus pruebas, y cuyo interés está asegurado, se puede mejor, sin duda, dedicarse por entero al trabajo de la forma. Y es lo que ellos hicieron, con éxito inigualado.

Entonces, ¿por qué negarse a sí mismo los medios que los grandes autores han empleado? ¿Por qué arrastrar ese grillete del mito romántico de la creación «inspirada», que nos bloquea sin ningún provecho?

Escribir jugando con los textos de los otros

Una escuela literaria francesa contemporánea, el *Oulipo*, lo ha comprendido tan bien que ella ha hecho del arte de escribir una especie de juego. Inclusive un juego de sociedad, para ser jugado en grupo. *Oulipo* son las siglas del *Ouvroir de littérature potentielle*. Sus dos fundadores fueron los malogrados François Le Lionnais, matemático, y Raymond Queneau, también matemático y hombre de letras, bien conocido por el gran público por *Zazie dans le métro* y *Exercice de style*. En torno a ellos, se habían reunido algunos colaboradores de valía, como el excelente Georges Pérec, desgraciadamente también ya fallecido.

No es por casualidad por lo que estos dos autores tuvieron una formación de matemáticos y eran unos auténticos apasionados de la matemática combinatoria. Para ellos, escribir consistía, ante todo, en combinar textos —o fragmentos de textos— antiguos, para hacer de ellos textos nuevos. Y esto es algo fundamental. Como lo indica su etimología, un *texto* es un *tejido* hecho a base del entrecruzamiento

de hilos ya existentes. Yo no creo con los hilos, simplemente los utilizo para crear un motivo. Mi originalidad no proviene de las ideas (los hilos), sino de su combinación (su estructuración). Es lo que decía Pascal cuando escribía: «Que no se diga que yo no he escrito nada nuevo. Cuando se juega a la pelota, siempre es la misma bola la que se utiliza, pero cada uno la coloca de una forma diferente.»

La verdadera creación es a menudo la estructura

¿Se diría que Van Gogh no ha creado nada porque él no fabricaba por sí mismo sus telas ni sus colores, sino que los compraba en una tienda de materiales de pintura? ¿Se diría que una casa no es nueva porque en ella se han reutilizado materiales antiguos? Entonces, ¿por qué pretender que una disposición nueva de ideas antiguas no constituye una creación? Ya he explicado esto, con numerosos detalles, en un libro precedente, *La méthode SPRI*, en cuyos primeros capítulos nuestro hasta qué punto el plan de un texto es su elemento más decisivo, el que constituye su verdadera originalidad. Las ideas «contenidas en el texto» no son nada en sí mismas. Lo que cuenta es su disposición original. No es de ideas aisladas de donde nace el sentido del texto, sino de su ligazón organizada. Por lo tanto, es absolutamente necesario que perdamos nuestros «complejos» en cuanto a nuestra pretendida originalidad. No hay por qué sobrestimarla, aunque tampoco subestimarla. Hay que situarla en su lugar: con frecuencia, no entre los elementos del texto (las «ideas»), sino en su disposición original, en su estructura. Está, pues, permitido tomar las ideas de los otros, siempre que se haga de ellas un uso original.

Però, a la inversa, también se puede tomar la estructura de otro para encajar en ella las ideas propias. Esto es menos conocido, pero todavía más fecundo. Como vamos a ver...

TRES DERIVADOS CORRIENTES: COPIA, PASTICHE, PARODIA

Alain Duchesne y Thierry Leguay, dos jóvenes profesores, discípulos del *Oulipo*, han publicado recientemente una *Petite fabrique de littérature* (ed. Magnard, 1984) que hace el repertorio de casi un centenar de procedimientos que permiten producir textos nuevos derivándolos de otros antiguos.

Siguiéndoles, vamos a pasar revista a algunos de ellos.

El plagio, la copia

El plagio, nos dice el diccionario, es la reproducción pura y simple, por un autor, de un texto, o de un fragmento de texto, sin mencionar su fuente. Esta actividad es considerada como fuertemente reprensible y es condenada por la ley: se considera que el autor así copiado es *robado*, *saqueado* por el plagia-rio. Este último, de alguna manera, le roba su obra y la vende de contrabando, sin haberse tomado el trabajo de crearla.

Sin embargo, en diversos grados, todos los escritores son plagiarios, ya sea consciente o inconscientemente. Muchos sienten vergüenza de confesarlo a los demás. Pero, lo más grave, es que también la sienten de confesárselo a sí mismos, lo que les perjudica en la escritura. Pienso que significa dar un gran paso adelante, no solamente tomar conciencia de la realidad del plagio, sino incluso de tener el valor de confesarlo sin falsas vergüenzas. Es, entre mil ejemplos, el caso del escritor actual Michel Tournier, que declara: «Yo soy como una urraca.» Y en el libro *Comment les écrivains travaillent*, explica tranquilamente que él amasa en su granero millares de documentos para escribir sus novelas. Su objetivo es no dejar nada al azar, que su intriga de ficción se haga lo más creíble posible por causa de mil detalles verídicos, extraídos de todas las fuentes posibles: archivos, enciclopedias, diccionarios, cartas, planos, libros de historia y otros

documentos. Bien entendido, como lo que él escribe son novelas, no cita las fuentes. Pero qué importa, el lector no las echa de menos. Más bien le molestarían en su lectura.

La propiedad literaria y artística es reciente

Hoy día, sobre la página de guarda de los libros, encontrará usted una inscripción amenazante. Es un extracto de la Ley de 11 de marzo de 1957, la cual no autoriza «más que las copias o reproducciones de uso estrictamente privado y no destinadas a una utilización colectiva». Y, por otra parte, «los análisis y las citas breves a título de ejemplo o ilustración».

Luego, en principio, si yo recopio *para mí*, sin un fin lucrativo, puedo copiar a voluntad todos los libros del mundo. De hecho, puedo decir que este libro ha sido hecho, en su origen, a partir de muchas fotocopias y notas manuscritas.

Por otra parte, ¿hasta dónde se puede llegar en una cita? La jurisprudencia responde: alrededor de unas diez líneas. De modo que si usted se «inspira muy fuertemente» en un texto, puede citar hasta diez líneas seguidas sin el menor problema. No le queda otro remedio que tomar la palabra a continuación, volver a citar unas cuantas líneas más abajo, y así sucesivamente... Pero de esta forma sólo son protegidas las obras que no han «caído bajo el dominio público», es decir, con menos de cincuenta años desde la muerte del autor: Con los autores más antiguos, puede hacer lo que le dé la gana; nadie podrá hacer nada contra usted.

De hecho, la legislación que protege así a los autores contra los plagiarios es bastante reciente: no data más que de finales del siglo XVIII. Es una idea moderna nacida del individualismo romántico. Con anterioridad, las copias y los plagios eran cosas corrientes, tanto por parte de los escritores como de los editores. Por otra parte, ya lo hemos dicho, la doctrina literaria clásica, loca de admiración por la Antigüedad, recomendaba cálidamente el plagio de las grandes obras de los griegos y los latinos. Y, en clase, los

profesores ponían a sus alumnos ejercicios de imitación de los antiguos (versos latinos...).

El pastiche: un excelente ejercicio

Creo que es un excelente ejercicio —que no disgusta a nuestros románticos modernos—, y recuerdo haber aprendido mucho en clase de segundo, cuando el llorado M. Tariol nos daba el tema siguiente: «A la manera de Boileau, hacer una sátira de la novela policiaca en alejandrinos.» Fue así como aprendí, por vez primera, a hacer versos. No eran famosos, pero eran versos. Y, sobre todo, para hacerlos, estaba obligado a reparar en los procedimientos estilísticos de Boileau. Y lo hice diez veces mejor que mediante la tradicional «explicación de textos». Y esto *porque debía a mi vez convertirme en productor*: nunca se está más atento que cuando se sabe *que se debe rehacer*. Porque: «haber comprendido es saber rehacer», como decía el filósofo Bachelard.

El pastiche es un género extraño sobre el que hay mucho que reflexionar. Es una copia declarada, sin ser una verdadera copia, puesto que el texto cambia. Este trabajo de imitación constituye un homenaje al autor, pero un homenaje a menudo irreverente. El lector francés conoce sin duda las recopilaciones de pastiches célebres, y hechos con mucho talento: *A la manera de...* de Reboux y Muller (Libro de bolsillo). Pero hay muchos otros. Personalmente, siempre los leo con verdadero placer. Y hacer pastiches es un trabajo que siempre me llena de alegría.

La parodia

A título de ejemplo, y en homenaje a mi amigo Jacques Rillardon, ingeniero eléctrico y poeta en sus horas libres, publico aquí un pastiche paródico que me hizo pasar un

buen rato. Para su mejor comprensión, señalo que el autor trabaja en el mayor laboratorio europeo de pruebas de material eléctrico. Para verificar la resistencia de los nuevos materiales que salen de los talleres de los constructores, produce especialmente, en un inmenso pabellón, un rayo artificial. Tras la terrible descarga, medida y controlada, mi amigo examina estos materiales. Si han resistido, son declarados buenos para el servicio. Si no, son llamados «no conformes».

A su gusto, puede considerar usted, lector, que se trata de un pastiche o de una parodia...

CAVEA BOUM

El monstruo está solo y desnudo. Junto al hall sintético, tiende hacia el cielo, en además patético, sus grandes aisladores. Como en un último desafío, hacia el lugar de donde vendrá la terrible energía, que espera, inmóvil, para la última prueba en forma de una gran corriente de cortocircuito.

Su cuba está llena de veinte toneladas de aceite nuevo.

Repentinamente, brota del silencio un sordo ronroneo, se oye en el almacén un largo estremecimiento. De golpe, un resplandor, como el rayo de una tormenta, el monstruo coronado por una horrible nube. No ha resistido. Estas cosas son duras. Para comprenderlas, es preciso haber hecho estudios. La gran asimetría, por fin, lo ha derribado. En sus flancos, la corriente, recorriendo cada espira, ha vencido al gigante y, lo que es mucho peor, se ha abierto un camino en el que nadie había pensado.

En la sala de mando, sin embargo, crepita el fogoso martillo del ardiente teletipo.

Entonces un ingeniero, responsable de las pruebas, mirada vacilante y aire preocupado, sentado sobre su mesa, la frente inclinada sobre las normas, con pluma terrible escribe: «NO CONFORME».

VÍCTOR HUGO, *La leyenda de las investigaciones*

NUEVAS DERIVACIONES CREATIVAS:

RETOCAR, TRADUCIR, ADAPTAR, RELLENAR, CORTAR, PEGAR...

Uno se puede inspirar grandemente en un texto porque lo admira mucho, porque encuentra que, en él, el autor ha dicho cosas justas y bellas. Y esto de una manera tan perfecta, que se comprende mal cómo podría hacerse mejor sin copiarlo tal como está.

En otros casos, el texto leído hace brotar en nosotros un cierto número de reservas o de críticas. Aquí no estamos de acuerdo con tal idea; allá con tal otra. En otra parte, encontraremos que el contenido es pertinente, pero que está poco o mal dicho, insuficientemente explotado. Por ejemplo, que determinadas consecuencias importantes que se podrían haber sacado de él; no se han sacado.... Este texto, pues, nos ha *provocado* y vamos a aceptar el desafío. Porque, sobre estos sentimientos de irritación, de impaciencia, inclusive de rechazo, es sobre lo que nos vamos a apoyar para escribir.

Retocar un texto imperfecto

Retocar es reescribir, para perfeccionarlo, un texto que se juzga, en su conjunto, válido, pero parcialmente insuficiente. Es como cuando el profesor corrige la redacción de un alumno. Como cuando el superior rectifica el informe de

un subordinado. Quizá, también, como cuando el propio autor corrige un texto antiguo para una nueva edición. Puede tratarse de poner al día determinados datos, o de corregir algunos errores o imperfecciones. (Aunque también puede ser el caso del plagio, que, no queriendo que se reconozcan sus fuentes, transforma ligeramente el texto sin tocar las ideas; es lo que se suele llamar, más exactamente, *quitarle la marca* a un texto.)

Se retoca, pues, un texto como se retoca un vestido: acortando las mangas, alargando los pantalones, remendando un forro, zurciendo un bolsillo, cambiando un dobladillo... Y otros muchos trabajos menores que no afecta a la «hechura», es decir, a la estructura general del texto. Porque, si fuese la estructura la que hubiese que rehacer, ya sería otro trabajo. Sería preciso desbaratarlo todo, volverlo a poner todo en su lugar, reconstruirlo todo... Lo que constituye un trabajo de auténtica construcción.

Prolongar un texto

Otras veces, encontramos un texto demasiado corto, inacabado. Nos gustaría para él una prolongación, una continuación... Para un autor, es el tributo de la gloria que el público reclame una continuación de su última novela. Fue por esto por lo que, después de *Los tres mosqueteros*, Alejandro Dumas produjo *Veinte años después*; por lo que Conan Doyle enfiló toda la serie de los *Sherlock Holmes*; y Simenon la de sus *Comisario Maigret*... Pero, si el autor no lo hace, nos pueden entrar ganas de hacerlo a nosotros mismos... Por ejemplo, cerca de cien años después, un autor escribió una continuación de las aventuras de Sherlock Holmes: *La solution à 7 %* (en donde se ve a Holmes consultar en secreto al doctor Sigmund Freud para luchar contra una fatal inclinación: la morfinomanía). Así que, ¿qué nos impide continuar unas obras más o menos conocidas? Un autor,

por dotado que esté, no puede nunca decirlo *todo* sobre un tema. Si nos damos cuenta de lo que se podría decir *de más*, ¿por qué no hacerlo?

Por otra parte, y entre paréntesis, ¿qué es la ciencia sino la prolongación y la vuelta a tomar, por parte de cada generación, los trabajos de los predecesores? Pues la literatura, desde este punto de vista, se le parece mucho...

Traducir, adaptar

Traducir es pasar un texto de una *lengua* a otra. Adaptar es traducir un texto de un *lenguaje* a otro. En ambos casos, se trata de ampliar la audiencia para las ideas de un autor, haciéndolas legibles para un público nuevo y a menudo más vasto. Teniendo en cuenta la evolución de la lengua francesa, por ejemplo, Montaigne o Rabelais no son ya legibles en nuestros días a través de las traducciones del francés antiguo.

Ciertamente, como lo dice el proverbio italiano, *traducir* es siempre un poco, *traicionar*. Y ello es tanto más verdadero cuando se trata de textos poéticos, ya sea en verso o en prosa. Shakespeare, traducido al francés, pierde mucho, tanto por lo que respecta a las imágenes cuanto por lo que se refiere a la sonoridad. Pero hay traducciones fecundas. Y es por esto por lo que se ha podido llegar a decir que las obras de Edgar Allan Poe traducidas al francés por Baudelaire o por Mallarmé eran superiores a las originales. A quienes le acusaban de falsificar la historia en sus novelas, Alejandro Dumas les replicaba: «Se tiene derecho a violar la historia si es para hacerle hermosos hijos.» Por otra parte, muy a menudo, para traducir una novela a la pantalla, se está obligado a recortarla y deformarla considerablemente...

Pero, cuando se traduce para uno mismo, puede uno burlarse totalmente de la fidelidad. Es lo que yo he hecho a menudo para mi propio uso con determinados textos americanos. En este tipo de *traducción descuidada*, nunca me

obligo a traducir exactamente. No intento más que verter las ideas del autor, independientemente de las palabras que él emplea, adaptándolas al contexto francés. Por ejemplo, cambiando precisamente los ejemplos. Después utilizo estos fragmentos para construir textos personales.

Una mina enorme: la adaptación

Algunos textos célebres no son más que relatos orales recogidos y a los que el autor les ha dado forma. Es el caso, particularmente, de todos los cuentos y leyendas, ya sean los del alemán Grimm, el francés Perrault o el danés Andersen. Traducir de las fuentes orales, he aquí un gran filón todavía sin explotar. Pero, esta vez, sí son los románticos los que lo han hecho...

Por otra parte, hacer pasar las ideas de un autor un poco demasiado sabio o austero, adaptándolas para un público más vasto y menos erudito: tal es el destino común de muchos autores, y la fuente de millones de nuevos libros... Una vez más, aquí, el autor no parte de la nada: deriva a partir de textos existentes. La adaptación estará tanto más conseguida cuanto mejor conozca el autor al público para el que trabaja, su nivel de conocimientos, su vocabulario espontáneo... Aquí podríamos hablar de toda la divulgación científica... Y de toda la divulgación literaria, hecha través de los manuales de trozos escogidos... (¿Qué he hecho yo aquí, en buena parte, sino divulgar ideas tomadas de los libros que cito?)

Recortes y collages

Pero se puede ir todavía más lejos. Recortar en láminas textos primitivos, luego volverlos a pegar, mezclándolos en un orden elegido, rellenando en los blancos las indispensables

transiciones: tal es también el trabajo de millones de redactores... Yo he practicado también este ejercicio tanto con mis propios textos como con textos de otros. No hace falta más que una mesa amplia, cerrar las ventanas, unas tijeras, pegamento, una papelería y un montón de papel blanco.

Existen diversas variantes de este procedimiento. Para los informes, yo he preconizado el método SPRI (en mi segundo libro).

— *Rellenar un texto* es —como en el caso de un pollo— vaciarlo de un cierto número de palabras o frases y reemplazarlas por fragmentos de otro texto. Cuanto más alejados estén los textos, mejor.

— *Fabricar un centón* es hacer, literalmente, un *patch-work* literario. Esta palabra viene, en efecto, del griego *ken-tron*, que significa: «vestido hecho de varios trozos». La operación consiste en pegar unas a otras láminas de textos de origen extranjero. Se ha hecho con alejandrinos de poetas diferentes, con no mal resultado. Si el autor tiene talento, puede dar un resultado ciertamente divertido.

— *Fabricar un retoño*, es crear un texto-hijo a partir de dos textos-padres. Por ejemplo, introduciendo el contenido de un texto en la estructura de otro. Así, se podría imaginar un cuento pícaro de La Fontaine introducido en la estructura de una oración fúnebre de Bossuet. O unas instrucciones técnicas para ingenieros escritas en alejandrinos clásicos. Cuanto más alejados estén los géneros, más creativo es el efecto...

TRES EJERCICIOS CREATIVOS

«La escritura descuidada» de Jean Guittón

«También la angustia puede utilizarse, y es suficiente escribirla descuidadamente para verla atenuarse y desaparecer. Copiar es una operación más fácil toda-

vía, y que nos puede resultar dulce en los momentos de debilidad. Se puede copiar sin incorporarse, y es una manera de copiar más reposante todavía que la copia propiamente dicha, y que consiste en no copiar más que a vuelaplumá sin obligarse a hacer un duplicado (como una máquina o un alumno dormido puede hacerlo), sino intercalando márgenes, cambiando algunas expresiones, acariciando siempre el texto con descuido.» (*Op. cit.*)

La paráfrasis personal

El profesor americano Ann Berthoff extrae este método del escritor Phyllis Brooks. Consiste en escribir su texto basándose sobre un pasaje de un autor al que se admira, aunque se sitúe en un dominio enteramente diferente. El autor cita el ejemplo de una estudiante, Carol, que escribe una disertación sobre las teorías del origen del lenguaje. Ante sí, ella tiene el libro de Jules Roy: *La chute de Dien-Bien-Fu*. He aquí el resultado:

El mundo que separaba al Tío Ho...

La cualidad que distingue al hombre...

...representantes franceses...

...representantes del mundo animal...

...no era simplemente una cuestión de expresión...

...no es principalmente una cuestión de inteligencia...

...o de comprensión, un lenguaje o una civilización;...

...o de mentalidad, una pronunciación o una vocalización;

porque si la civilización del Tío Ho no era todavía industrial,

porque si la vocalización humana no es simplemente expresiva,

...no habría nada que aprender de M. Letourneau o de M. Dejean, etcétera.

ella no tiene nada que ver con la del lobo y el león
etcétera.

Derivar de un architexto, ejemplo: La Odisea

En la medida en que ha dado lugar a tantos *remakes* y derivados creativos en todos los géneros (teatro, cine, novela, ciencia ficción...) el texto de la *Odisea*, de Homero, puede ser considerado como uno de los arquetipos de la novela de aventuras de la literatura occidental. He aquí algunas versiones modernas:

- El *Telémaco*, que Fénelon escribió en el siglo XVIII para la instrucción del delfín;
- hacia 1920, el inglés Charles Lamb publicó una versión para niños; el irlandés James Joyce se apodera de él y escribe, sobre esta trama, el *Ulyses*, que se desarrolla en Dublín, y que está considerada como una de las obras maestras de la novela moderna;
- exactamente por la misma época, el francés Louis Aragon revela, en *Je n'ai jamais appris à écrire* (Flammarion), que él se inspiró en el *Telémaco* para escribir su diario íntimo mediante el método de la burla (entre 1919 y 1921). Ejemplo:

Fénelon: «Calipso no podía consolarse de la partida de Ulises. En su dolor, se sentía desgraciada de ser inmortal...»

Aragon: «Calipso, como una concha a la orilla del mar, repetía desconsoladamente el nombre de Ulises a la espuma que levantaban los navíos. En su dolor, se olvidaba de que eran inmortal...»

...Y el método «de proyecto» de Jean Guénot

Mi colega Soinart me ha contado la manera de enseñar de Jean Guénot, que a él le causó una fortísima impresión. Se trata del curso impartido en el marco del *diplôme d'étude approfondi* (DEA), del departamento «Sciences de l'information et de la communication», en París VII (Jussieu). Aquel año, 1980-81, Jean Guénot trabajó según una pedagogía de proyecto, durante unos seis meses, a razón de una sesión por semana.

Arrancó de una obra célebre: la *Odisea*, de Homero, y propuso a la clase que la traspusiese a una novela moderna. En primer lugar, el héroe, Ulises, se iba a convertir en una mujer: Úrsula. A continuación, el tiempo y el lugar también iban a cambiar. La acción transcurriría en nuestros días en California, entre Los Ángeles y San Francisco. Para ello, la clase iba a contar con veinticuatro secuencias, que formarían la trama del relato. Después de las discusiones y acuerdos colectivos, el trabajo fue dividido entre los participantes: cada uno escribiría una de aquellas secuencias, solo o con otros varios. Finalmente, se reuniría todo y se armonizaría como si fuera para un verdadero libro, con destino a la publicación. Durante todo aquel trabajo de escritura, el profesor fue impartiendo su enseñanza a la medida de las necesidades del grupo. Cómo constituir el esqueleto, es decir, construir el plan. Cómo documentarse sobre California. Cómo hacer una descripción. Cómo escribir un diálogo. Cómo «pulir» el texto, para eliminar las imperfecciones, etcétera.

Jean Guénot extrajo por sí mismo las consecuencias de esta experiencia: ella tuvo el mérito de revelar a siete alumnos su vocación de escritor: uno de ellos ha llegado a ser periodista y trabaja en *Actual*. Pero lo más difícil es, en la última fase, llevar a la gente a autocorregirse sin

De todo esto, extraigamos dos lecciones: en primer lugar, si nos piden un texto, debemos aceptar de buen grado todo tipo de apremios; a continuación, si queremos producirlo libremente, fijémonos a nosotros mismos nuestros propios apremios.

Fíjese sus apremios de forma

Para obligarse a la creatividad, hace tiempo que los buenos autores han comprendido todo el partido que se puede sacar de los apremios: no solamente de superficie, sino también de forma. Yendo más lejos, ellos se inventan dificultades, que pueden parecer curiosas o extravagantes, pero que finalmente estimulan su creatividad. Menciono a continuación algunas, extraídas de la *Petite fabrique de littérature*, de nuestros amigos Duchesne y Leguay:

1. Fijarse la primera frase de un texto

Lo mismo que, en la música, la primera nota da «el tono», en literatura, la frase de apertura de un texto contribuye a marcar su tonalidad general. Luego guía la pluma.

Algunos ejemplos de «oberturas»:

«Durante mucho tiempo, yo me he acostado temprano» (Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*).

«Odio los viajes y a los exploradores» (Cl. Levi-Strauss, *Tristes Trópicos*).

«Esto comenzó así...» (L. F. Céline, *Viaje al fin de la noche*).

«La muchacha consultó su reloj: las diecinueve y doce», P. J. Remy, *Orient Express*).

«Este libro le va a ayudar a sacar más partido de su potencial intelectual» (Tony Buzan, *Una cabeza bien hecha*).

«Ni siquiera los especialistas se han puesto nunca de acuerdo para determinar si la venta era un arte, una ciencia

o una técnica» (L. Bellanger, *Qu'est-ce qui fait vendre?* P.U.F., 1984).

«¿Cómo se reconoce una empresa? Por su actividad.» (F. Oppenheim, *L'école du profit*, Seuil, 1970). Etcétera.

2. Partir de una palabra clave

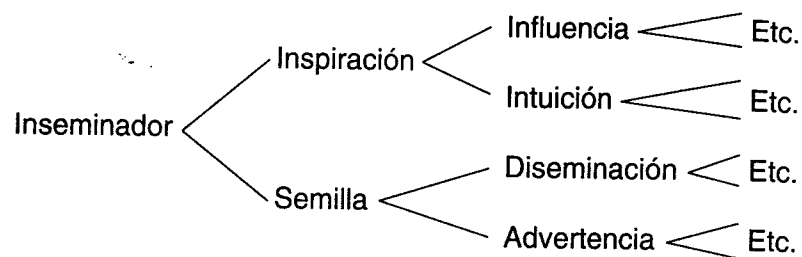
Es la técnica llamada del *inseminador* (ya vista en el capítulo 4). Primer tiempo: se concentra usted sobre su hoja de papel hasta encontrar la palabra que exprese de la manera más profunda su intuición. Poco importa que no sea «lógica»; es su cerebro derecho el que debe elegir esa palabra. Debe aparecer central en medio de un campo de misteriosas resonancias, de ecos múltiples. Segundo tiempo: con el cerebro izquierdo y un gran diccionario, «despliega» usted racionalmente esa palabra en sus diferentes acepciones. Ésta es la manera de desembocar en la creación de un *campo semántico*, como dicen los lingüistas.

Si trabaja en una obra que no es de ficción, ese campo semántico será objetivo, racional.

Supongamos que su tema sea «la vulgarización»; he aquí el campo semántico del nombre «vulgarización». Esta carta ha sido dirigida en 1980 por ordenador sobre una muestra significativa de textos. Cada vez que la palabra aparece en los textos, se la separa y se la saca de su contexto. Y, reuniendo el todo, se obtiene la figura siguiente.

Mejor que un discurso, su cerebro derecho ve todo el partido que puede sacar de este campo semántico para iniciar un texto (por ejemplo, en este caso, sobre la divulgación científica).

Para obras de ficción, usted puede crear un campo semántico de asociaciones puramente personales. He aquí justamente el de «inseminador», citado en nuestro libro:



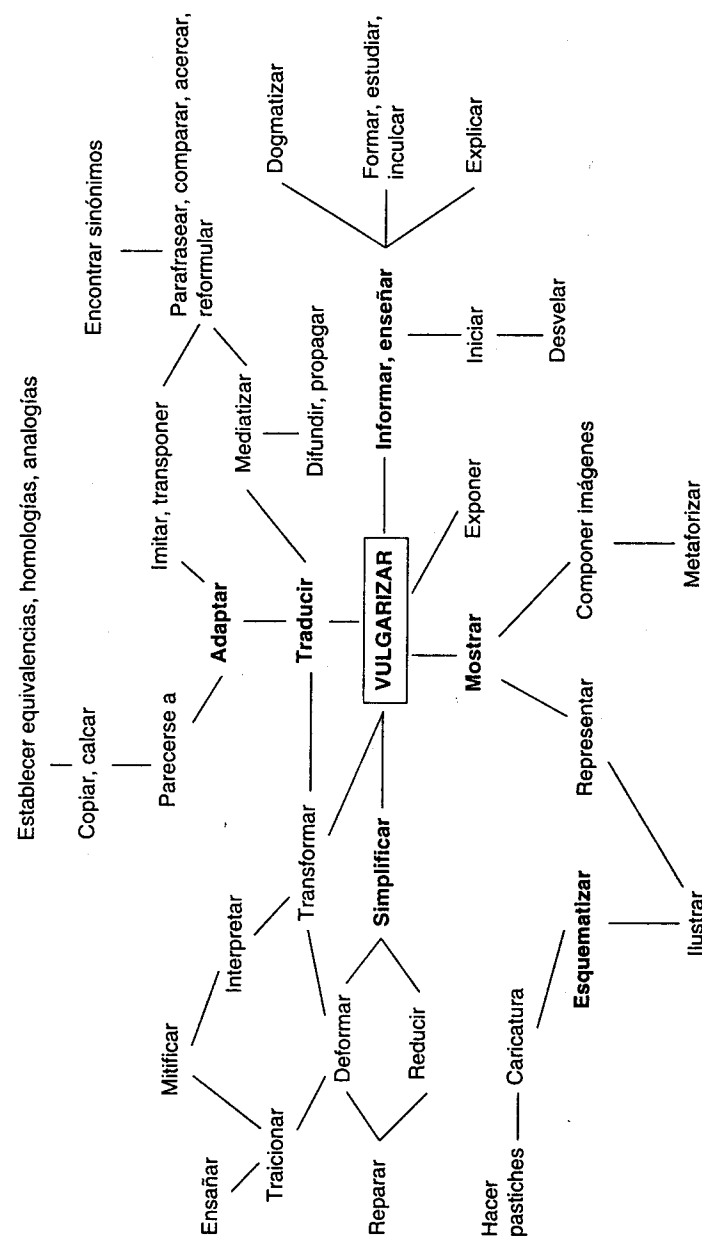
Porque, como escribe Claude Simon: «Cada palabra suscita (u ordena) otras varias, no solamente por la fuerza de las imágenes que atrae hacia sí como un imán, sino a veces, también, por su sola morfología, o por simples asonancias que, lo mismo que las necesidades formales de la sintaxis, del ritmo y de la composición, se revelan a menudo tan fecundas como sus múltiples significaciones.»

3. Partir de un título

«Redactar un título es una buena manera de fantasear, de soñar con el futuro libro», escriben Duchêne y Leguay siguiendo a numerosos autores. Recuerdan que, en los papeles de Baudelaire, se encuentra un número impresionante de futuras obras que, sin embargo, jamás llegaron a ser escritas.

El arte del título constituye verdaderamente, por sí mismo, un género literario aparte. Constituye un ejercicio de condensación y de concisión. Ya he hablado del tema en mi primer libro *L'expression écrite*. Por otra parte, es muy instructivo meditar sobre la elección del título de un libro. Para ello, basta con consultar un catálogo de librería, una bibliografía. Mejor aún: pasearse por delante de los estantes de una librería o una biblioteca y mirar los títulos. Imaginar un contenido y después verificar si el contenido del libro se corresponde con lo que habíamos

LA RED LEXICOSEMÁNTICA DEL VERBO VULGARIZAR



Esta red está organizada alrededor de 4 polos: enseñar, traducir, distraer e informar. Muchos elementos de esta red sinonímica sugieren idea de imagen y de visualización.

imaginado. En fin, reflexionar sobre la eventual diferencia.

Redactar a partir del título, *from the head line*, es también la técnica favorita de los periodistas profesionales. Sabiendo que el título será la parte más importante de su artículo, que será leído por lo menos por tres veces más personas que el texto del artículo, dedican a su elección una especial atención. Del mismo modo, muchos publicitarios se fijan como regla escribir al menos quince títulos antes de elegir el título definitivo de un anuncio de prensa. Al ser este título el corazón del mensaje, no queda a continuación más que ponerlo en un cierto orden para escribir el artículo (ver especialmente, en mi libro *La méthode SPRI*, el capítulo dedicado al periodismo).

4. Partir del «ruego de insertar» de la obra

Suponga que su obra ya ha aparecido. La idea es ya de por sí muy agradable para su amor propio. Acaríciela, justo durante unos instantes, y plantéese esta cuestión: «¿Cómo hacerla conocer en unas pocas líneas?»

Si se trata de un libro, ¿cómo sería el «ruego de insertar» del editor? Por ejemplo: L. Timbal-Declaux: *La escritura creativa*, Ed. Edaf, 1993.

«¿Cómo encontrar ideas para escribir? ¿Cómo combatir la falta de inspiración, la angustia de la página en blanco, tan funesta para los que tienen que escribir? Es a estas preguntas —decisivas, pero a menudo olvidadas— a las que el autor, etcétera.»

¿Es esto lo que yo quiero decir? ¿Resulta bastante motivador para los lectores? ¿Para qué lectores? A mí me toca juzgar y saber si puedo mantener la promesa que les he hecho a ustedes, lectores.

Si se trata de un *informe*, ¿cuál podría ser su ficha documental, redactada por la documentalista de mi empresa o de la biblioteca municipal?

Sabiendo que la mayoría de las novelas actuales presen-

tan en la última página de cubierta un *extracto* destinado a prender al lector potencial, ¿cuál sería? Etcétera.

5. Escribir en un género completamente desusado para el tema

He aquí siete ejemplos.

Escribir en forma de *inventario* de tasador. Por ejemplo: lo que se *ama* o se *detesta*: en la propia casa, en las casas de los demás, en la familia, en la empresa, el domingo, durante las vacaciones, en el mar, en las ciudades costeras, en el cine, etcétera.

Escribir en forma de *programa informático*. Por ejemplo: una carta de amor, una carta de dimisión, una nota administrativa... (Este procedimiento es explotado actualmente por los libros-juguetes de muchas colecciones).

Escribir en forma de *menú*. Por ejemplo: un programa de visita, de estancia, de vacaciones...

Escribir en forma de *aviso* o de *instrucciones de uso* o *modo de empleo*. Por ejemplo, para presentarme, redacto mis propias instrucciones de uso al estilo farmacéutico; nombre, apellido, fabricante, composición, posología, contraindicaciones, precauciones de uso...

Escribir en forma de *ficha de estado civil* o, más bien, de cualquier tipo de formulario oficial. Por ejemplo, escribir la vida de nuestro peor enemigo en forma de *curriculum vitae*; o de *anuncio por palabras* de petición de empleo; o inclusive de acta de juicio de un tribunal...

Escribir en un género, utilizando el *vocabulario técnico* de otro género. Por ejemplo, escribir sobre electrodomésticos con lenguaje de alta costura. O hacer un anuario de personalidades empleando los términos del ciclismo, de la enología, de la Guía Azul... de las recetas de cocina... del sermón... de la oración fúnebre, etcétera.

Escribir en forma de *diccionario*. He aquí, por ejemplo, una forma de darle mordiente a un banal relato de viaje. Lo

encuentro en el *Forum*, una revista interna de E.D.F. (1984). Es el relato de un recorrido por Francis en bicicleta por un grupo de ingenieros. A lo largo de tres páginas, el artículo se titula:

«De Brest a Estrasburgo: una diagonal de la A a la Z.»

(No reproduzco aquí más que los entretítulos).

A como Alimentación	B como Bicicleta
C como Control	D como Desarrollo
E como Entrenamiento	F como Fesse (nalga)
G como Guinda	I como Incidente mecánico
J como Joie (alegría)	K como Kilo
L como Longitud	M como Meteoro
N como Nivel	O como Organización
P como Photographie (fotografía)	Q como Quatre (cuatro)
S como Sacoche (cartera)	T como Turismo
U como Usura	V como Viaje
W como Wellow	X como Xénon
Y como Yo tengo que	Z como Conclusión

6. A granel, algunas otras ideas creativas

Escribir algunas páginas como si proviniesen de un libro abandonado en un granero y hubiese sido roído en parte por las ratas... («fragmentos»).

Cortar verticalmente un texto por la mitad. Pegar la primera mitad sobre el borde de una página en blanco y completar la parte que falta a gusto de uno (es un juego del *texto partido* que ha practicado Italo Calvino, del Oulipo, en *Le vicomte pourfendu*).

Escribir un texto calcado sobre la estructura de un juego de sociedad. El mismo autor lo ha hecho a partir del Tarot (*Le château des destins croisés*). Pero también usted puede

intentarlo: el bridge, el belote, el descarte, el juego de la oca, el ajedrez, las damas, la rayuela, el billar eléctrico...

Escribir utilizando al máximo una letra impuesta o un sonido determinado (por ejemplo, la letra «L» o el sonido «O»). O, a la inversa, un texto que no contenga esta letra: es lo que se llama un *lipograma* (cf. *La disparition*, de Pérec). Escribir un texto en el que no se utilice nunca el verbo *ser*: tal es el excelente ejercicio que se han impuesto algunos discípulos de la *Sémantique générale* de Korsybski (para ellos, en efecto, este verbo tiene al menos cuatro sentidos diferentes, y se presta a todo tipo de confusiones).

Escribir en acróstico. Consiste en hacer versos, verdaderos o falsos, imponiéndose al principio de la línea una letra o una palabra fija. Una vez escrito el texto, el mensaje inicial deviene codificado. Resulta práctico y es original para escribir a su amiguita. Supongamos que se llama LEA. Esto daría:

La primavera se acaba:
Entre las lilas blancas,
Amor, yo pienso en ti.

He aquí otro mensaje menos inocente:

Cuando llegue el momento,
Te diré lo que habrá de hacer quien
Encuentre dificultades; la forma de encararlas
Mientras sigue la vida para los demás,
Hermosa y sin dificultades.

Escribir un caligrama a la manera de Apollinaire (cf. *infra* p. 134).

Escribir textos muy cortos, por ejemplo, a la manera de los *Haikai* japoneses, para fijar un instante en la eternidad:

Esta pared, qué frescura

*Contra las plantas de mis pies
Durante la siesta.
Basho (1644-1694)*

Escribir proverbios (o en estilo proverbial), cortas máximas (atribuyéndolas eventualmente a una «fuente» imaginaria).

«Cuando más alto sube el mono, más enseña su trasero» (proverbio africano).

«Bambú que despunta, no tiene punta» (sabiduría thai).

«No toques a mi gurú» (proverbio tibetano).

«Hay bastante tundra para todo el mundo» (proverbio siberiano)...

Escribir atribuyendo a personajes ilustres sentencias inventadas:

«Ni un día sin una página» (como decía el amable Enrique III).

«Ven a mi gallinero, gallinita» (Enrique IV a Gabrielle d'Estrée).

«El Estado es él, pero quien vive bien soy yo» (el caballero de Eon en la corte de Luis XIV)

Escribir mezclando varias lenguas. Por ejemplo, el francés, el español y el italiano (en caso de necesidad, invente usted las palabras que le falten):

Une tarde en Venezia

El vaporetto faisait bene treinta por hora. *Glissava* sobre *l'eau ghiachatta della* laguna, mientras que *il sole sombrava derrière* la Salute. *L'air* era *tiède*, *il gondolero* bromeaba en *poussando* sobre *sua perche*, cantando *des canciones*, con la *melancolià esquisse* de un *popolo* de marinos...»

Escribir guardando la «forma» de un texto e insertando en él otro «fondo». Es, por ejemplo, tomar un texto poético bas-

tante conocido, guardar el ritmo y las rimas, pero cambiando completamente el sentido. Por ejemplo, sobre el célebre poema de Mallarmé, que comienza:

«Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...»

Raymond Queneau escribió otro «poema» (más metálico):

«Le liège, le titane et le fer aujourd'hui...»

Esto supone que nuestro *cerebro derecho* se haya penetrado bien de la forma global del poema y que el *cerebro izquierdo* sea capaz de escapar en ese «mundo estructural» a todas las demás consideraciones...

Ejemplo: he aquí una publicidad insertada en un periódico, en mayo de 1985. Podrá observarse que la primera mitad está escrita en forma de plegaria, y la segunda en plan de descripción tipo catálogo técnico:

Enséñanos el espacio de belleza, la fuerza de la dulzura. Llévanos muy lejos en tus sillones profundos. Mécenos largamente en las rutas de la noche, protégenos. Después, acelera hacia otros paisajes. Llévanos a hacer nuestros más bellos viajes. Space Wagon de Mitsubishi, 1800 centímetros cúbicos para 90 caballos. 163 Km/h. Potencia fiscal: 8 CV. Suspensión progresiva. 7 plazas, de ellas 5 transformables en verdaderas literas. Revestimiento en terciopelo y moqueta. Laca metalizada 2 tonos. Consola-bar en la parte de atrás. Auto-radio estéreo 4 HP. Luces de seguridad en el interior de las puertas. Cristales teñidos.

Ejercicio de estilo. Tal es el título de la obra más popular de Raymond Queneau, que ha sido recientemente adaptada al teatro. El principio es sencillo: modular *siempre el mismo mensaje*, pero *cambiando cada vez el estilo*. He aquí el ejemplo de un texto satírico, que un amigo mío recortó, a principios de 1985, de un periódico:

AJEDREZ Y MATEMÁTICAS

La sucesivas y desordenadas reformas de la enseñanza no son unánimemente aceptadas. Un grupo de docentes nos ha hecho llegar esta divertida comparación entre las diferentes maneras de presentar un sencillo problema de matemáticas a lo largo de treinta años de evolución.

— La enseñanza de 1960. Un campesino vende un saco de patatas por 100 francos. Sus gastos de producción se elevan a los $\frac{4}{5}$ del precio de venta. ¿Cuál es su beneficio?

— Enseñanza tradicional, 1970. Un campesino vende un saco de patatas por 100 francos.

Sus gastos de producción se elevan a los $\frac{4}{5}$ del precio de venta, es decir, a 80 francos. ¿Cuál es su beneficio?

— Enseñanza moderna de 1970. Un campesino cambia un conjunto P de patatas por un conjunto M de monedas. El cardinal del conjunto M es igual a 100 francos y cada elemento de M vale 1 franco. Dibuja 100 grandes puntos que repre-

sentan los elementos del conjunto M. El conjunto F de gastos de producción comprende 20 gruesos puntos menos que el conjunto M. Representa el conjunto F como un subconjunto de M y da la respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cuál es el cardinal del conjunto B de los beneficios? (Dibujarlo en rojo).

— Enseñanza renovada de 1980. Un agricultor vende un saco de patatas por 100 francos. Los gastos de producción se elevan a 80 francos y el beneficio es de 20 francos. Ejercicio: subraya la palabra «patatas» y discútela con tu compañero.

— Enseñanza renovada, 1990. Un kampezino capitalista sprivilegiado se enriquece injustamente con 20 francos por cada sac de patat. Analiza el teks y busca las faltas de contenido de gramática, de ortografía, de puntuación y, a continuación, di qué piensas de esta forma de enriquecerse.»

Lo peor es que no se trata de una caricatura.

LA INVERSIÓN MALIGNA DE MICHEL TOURNIER

«Una de mis técnicas favoritas es la «inversión maligna». Ustedes saben que Valéry afirmaba que era dándoles la vuelta a los *Pensamientos* de Pascal como se les confería su auténtica profundidad. A guisa de demostración tomaba la célebre frase: «El silencio eterno de estos espacios infinitos me espanta», y la convertía en lo siguiente: «El estruendo intermitente de los pequeños rincones me da seguridad.» Créanme, es una técnica muy instructiva y, además, resulta formidablemente graciosa. Pero, para mí, el modelo de los modelos, es ese paroxismo de alquimia verbal que constituye *El arte de la fuga*, de Juan Sebastián Bach. Cuando se sabe que es sobre la última fuga de esta última obra sobre la que se encontró muerto al compositor, y que, por supremo refinamiento, estaba construida sobre las notas alemanas B.A.C.H., es preciso reconocer que no hay nada más violento, más romántico ni más insoportable en toda la historia de la música» (Extracto de *Comment travaillent les écrivains*).

Discusión: del buen uso de la imitación

Como las lenguas de Esopo, la imitación puede ser la mejor o la peor de las cosas. Para que sea de provecho, son indispensables determinadas precauciones.

1. No se debe imitar más que a los autores o los pasajes que *gusten profundamente*. Aquellos por los cuales uno experimenta una secreta *connivencia* con el autor.

2. Imite mejor el original que la copia. Si la película de Vadim *Les liaisons dangereuses* le ha conmovido, no intente imitar a Vadim: vaya a la fuente, es decir, a Laclos. Del mismo modo, vaya a buscar *el mito de Orfeo* en una obra de mitología, antes de imitar una de las mil versiones modernas que ha inspirado.

3. No lo imite todo, solamente *un punto preciso*. Por ejemplo, el plan —o el personaje— o el estilo de un pasaje preciso —o inclusive la manera feliz mediante la cual un autor ha comunicado la impresión del tiempo que pasa...

4. Estudie en primer lugar, pluma en mano, de manera escrupulosa, la forma en que el autor ha actuado. No se quede con una vaga impresión: cuantifique. Cuente el número de palabras, el número de frases, el número de verbos, etcétera.

5. Cuando, a la larga, sea usted ya capaz de criticar su propio estilo, y haya advertido en él algunas debilidades, intente imitar a *los autores que tienen las cualidades que a usted le faltan*. Si sus frases son demasiado largas, imite a La Bruyère. Si son demasiado cortas, imite a Proust.

6. Sepa también en qué género escribe. Si usted deja que se note el texto-padre, su texto-hijo provocará un efecto cómico. Es el caso de la parodia, del pastiche... Si el texto-padre está, por el contrario, cuidadosamente disimulado, su texto-hijo puede concernir a todos los géneros.

7. La imitación vale sobre todo como medio de «hacer escalas»; luego, como técnica para arrancar con un texto. Pero sepa que, a la postre, lo que *usted* pueda aportar a los demás, sólo puede resultar de su *propia* visión del mundo. Y esto porque, sobre esta tierra, usted es un ser único. No hay ni siquiera dos que tengan las mismas experiencias, la

misma vida, los mismos padres, los mismos amigos, los mismos paisajes en la cabeza... Lo que usted quiera *decir* debe resultar de *esta experiencia*, debe traducir su íntima convicción, y ninguna otra.

En resumen: aquí tiene usted una hermosa lista de varias decenas de procedimientos, que, antes de escribir, debe interrogar sistemáticamente. Y ello, preguntándose cada vez: ¿Cómo quedaría mi texto si lo escribiese de la manera 1, 2, 3, etcétera?

Inclusive si esto no le tienta, retenga al menos de este capítulo todo el interés que hay, para un autor, no sólo en no huir de los apremios y coacciones, problemas y dificultades, sino en suscitarlos. En caso de necesidad, hay que inventarlos si no se encuentra uno con los suficientes. Es contraintuitivo, lo sé, pero es fundamental. Aunque sea más duro para los pies, se progresa mejor sobre la roca que sobre la arena.

N.B.: El libro de Chantal Lavigne, publicado en las ediciones Ritz y destinado a los alumnos de secundaria, utiliza sistemáticamente los «derivados creativos» para la enseñanza del francés: continuar un texto ya existente hacia delante o hacia atrás, transformarlo, etcétera.

MI PRIMER EJEMPLO DE DERIVA CREATIVA (HUMOR) TEXTO-PADRE

Los diez mandamientos del buen conferenciante

A todo lo largo de mi carrera, yo mismo he aburrido, en mis conferencias, a un cierto número de personas. Pero, a mi vez, me he aburrido todavía más con un considerable número de oradores. Es por esto por lo que creo poder ya, a estas alturas, formular el decálogo del buen conferenciante.

1. **Esté distendido:** demuéstrelle paseando de un lado a otro del estrado.

2. **Esté cómodo:** Demuéstrelo limpiándose de vez en cuando las orejas o peinándose el cabello con la mano.

3. **Sea familiar:** Comience, por ejemplo, por ir vestido con una vistosa camisa deportiva; continúe por comenzar su discurso con palabras completamente familiares, del tipo de: «¡Salud a todo el mundo!», o «Y ahora, siéntense, que va a escuchar una pequeña historia.»

4. **Sea memorable:** Sus oyentes se acordarán con toda seguridad de usted, si usted sabe mantener su atención mediante detalles picantes. Por ejemplo, haga muecas; o mire fijamente el techo; o cierre los ojos durante un largo momento (esto le ayudará también a concentrarse).



5. **Haga gestos que atraigan la atención:** Por ejemplo, imite el movimiento de un avión disparando con la ametralladora. ¡Éxito asegurado!

6. **Utilice un lenguaje distintivo:** Imite a los deportistas entrevistados en la radio: ellos conocen la poderosa eficacia del «ya sabe usted» repetido incansablemente a continuación de cada frase.

7. **Hable suavemente:** Es de mala educación despertar a los durmientes; y, además, correría el riesgo, en ese caso, de que le hagan preguntas embarazosas.

8. **Refunfuñe:** Es solamente si sus argumentos son absolutamente incontestables cuando usted debe articular con claridad. El resto del tiempo, refunfuñe, murmure...

9. **Utilice diapositivas:** Ilustran muchas cosas a la vez. No mostrar más que una sola cosa, sería un insulto a la inteligencia de su auditorio.

10. **Si le han dado diez minutos para hablar:** Tómese treinta. Su auditorio se sentirá sin duda impresionado por la amplitud de sus conocimientos.

L. TIMBAL-DUCLAUX
Traducción según Robert A. DAY

TEXTO-HIJO (SOBRE EL TEMA DE LA LEGIBILIDAD)

Los doce mandamientos del buen redactor

A todo lo largo de mi carrera, he aburrido, con mis escritos, a suficiente número de lectores, y yo mismo me he aburrido también, por mi parte, por causa de un buen número de autores, como para creerme con derecho a formular hoy el dodecálogo del buen redactor.

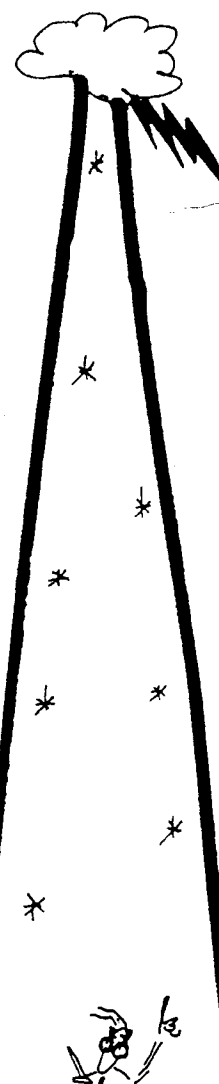
1. **Sea «relajado»:** Ponga bien visible su soberano desprecio por el formulismo decadente, escribiendo sobre un papel que no lleve ni fecha, ni nombre de autor, ni destinatario, ni objeto, ni título...

2. **Sea personal:** Muestre por qué una escritura original se separa resueltamente de los caracteres tipográficos demasiado convencionales. Su mecanógrafa le bendecirá. (A falta de esto, adoptar una firma ilegible).

3. **Sea memorable:** Aprenda a permanecer en la memoria de sus lectores, salpicando agradablemente su texto de incorrecciones y faltas de ortografía. (Si alguien se lo hace notar, felicítelo calurosamente por haberle leído tan atentamente).

4. **Sea directo:** Lance cálidamente su primera andanada sobre el lector. Éste admirará el tono espontáneo de su estilo y esa inimitable sensación de lo «vívido».

5. **Utilice palabras corrientes para ser entendido por todos:** Por ejemplo, sepa sacar provecho de la fabulosa potencia comunicativa de los tres mosqueteros: ser, tener, hacer y decir...



6. **Sea moderno:** Para demostrarlo, salpique su texto de locuciones como: «a nivel de...», «en plan de...», «en términos de...», «en base a...». Sepa, por otra parte, que «hacer una compra» será siempre más rico que un simple «comprar».

7. **Maneje el misterio:** Sólo si sus argumentos son absolutamente incontestables debe usted ser claro; el resto del tiempo, haga uso de una ambigüedad suficiente (lo que evitará, además, las preguntas embarazosas).

8. **Demuestre su cultura:** Utilizando palabras largas, raras y sabias. Opte por las palabras complejas que terminan por «mente», «ción», «idad». Sus lectores quedarán asombrados de la riqueza de su vocabulario.

9. **Componga largas frases que comporten muchas ideas.** No hacer esto, significaría un insulto a la inteligencia de sus lectores. Y es bueno que tengan que sudar un poco para leerle, ¿no?

10. **Evite la puntuación demasiado rica:** Con el punto y la coma, basta (suprima incluso toda puntuación y pasará por uno de los maestros del «nouveau roman»).

11. **Sobre todo, no ponga títulos ni títulos informativos:** Así mantendrá el suspense (¡y con mucha habilidad!) hasta el final.

12. **Si le solicitan una página, haga diez:** Su jefe o su editor quedará, con toda seguridad, verdaderamente impresionado por la vastedad de su saber.

L. TIMBAL-DUCLAUX

SEGUNDO EJEMPLO DE DERIVA CREATIVA TEXTO-PADRE

USTED NO PODRÁ CREAR PROSPERIDAD DESANIMANDO EL AHORRO,

USTED NO PODRÁ DAR FUERZA AL DÉBIL DEBILITANDO AL FUERTE,

USTED NO PODRÁ AYUDAR AL ASALARIADO ANIQUILANDO AL CONTRATISTA,

USTED NO PODRÁ FAVORECER LA FRATERNIDAD HUMANA ANIMANDO LA LUCHA DE CLASES,

USTED NO PODRÁ AYUDAR AL POBRE ARRUINANDO AL RICO,

USTED NO PODRÁ EVITAR LAS PREOCUPACIONES GASTANDO MÁS QUE GANA,

USTED NO PODRÁ FORJAR EL CARÁCTER Y EL ÁNIMO DESANIMANDO LA INICIATIVA Y LA INDEPENDENCIA,

USTED NO PODRÁ AYUDAR A LOS HOMBRES CONTINUAMENTE HACIENDO POR ELLOS LO QUE PODRÍAN Y DEBERÍAN HACER ELLOS MISMOS.

ABRAHAM LINCOLN

MI TEXTO-HIJO 1 (CONTINUANDO CON EL TEMA DE LA LEGIBILIDAD)

El ejercicio del estilo

Usted no le puede sugerir a sus lectores que es usted un hombre activo empleando únicamente la voz pasiva.

Usted no les puede demostrar que trabaja sobre cosas concretas empleando únicamente palabras abstractas.

Usted no puede convencerles de su existencia empleando solamente el «él» y el «se» impersonal.

Usted no puede hacerles comprender sus ideas empleando solamente siglas oscuras, clichés y jerga de uso interno.

Usted no les puede hacer creer que es dinámico haciéndoles difícil la lectura mediante frases largas y pesadas.

Usted no puede comunicarles mensajes sencillos si los diluye en frases complejas.

Usted no puede ayudarles a retener sus ideas-fuerza metiéndolas dentro de párrafos débiles.

Usted no puede mostrarles el valor de sus soluciones, si empieza por describirles la dificultad de los problemas.

Usted no puede esperar ser leído, comprendido y retenido si, a lo largo de los años, en sus escritos, se las ingenia para provocar en el espíritu de sus lectores los tres enemigos de la lectura, que son: el aburrimiento, el esfuerzo y la desorientación.

LOUIS TIMBAL-DUCLAUX

MI TEXTO-HIJO 2 (SOBRE EL TEMA DE ESTE LIBRO)

Pedagogía para los dos cerebros

Usted no puede animar la creatividad enseñando el rigor. Usted no puede desarrollar el cerebro derecho sin solicitar al cerebro izquierdo. Usted no puede favorecer el equilibrio de la personalidad desequilibrando el cerebro. Usted tampoco puede ayudar a un cerebro debilitando al otro. Ni animar la síntesis mental sin haber entrenado pri-

mero separadamente cerebro derecho y cerebro izquierdo. Usted no puede exigir buenos escritos sin enseñar cómo se hace un borrador. Usted no puede ayudar a los alumnos corrigiéndoles continuamente, haciendo por ellos lo que ellos podrían y deberían aprender gradualmente a hacer por sí mismos.

TEXTO HUMORÍSTICO EN FORMA DE DICCIONARIO

Pequeño diccionario de la ciencia y de la investigación

AFASIA, n. f.: pérdida de la palabra, en el curso de una reunión mundana, cuando un científico ve que le dirigen la siguiente pregunta: «Pero, a fin de cuentas, ¿cuál es la utilidad de la investigación?»

ARITMÉTICA, n. f.: antiguo arte del cálculo, abandonado en los países desarrollados desde la invención de la calculadora electrónica.

ÁTOMO, n. m.: la parte más pequeña de la materia que puede todavía ser dividida.

CONDUCTA, n. f.: lo que se considera que hacen los «sujetos» en las experiencias psicológicas.

CONTROL, n. m.: tentativa vana de reducir el efecto de otras variables en una experiencia.

CREENCIA, n. f. algo en lo que usted no cree.

DATOS, n. m.: paja de cifras soportando el grano de las teorías.

DIGITAL, adj.: difícil de leer.

ENERGÍA CINÉTICA, n. f.: propiedad de un cuerpo para cumplir un trabajo en virtud de la energía que posee por su propio movimiento. Ejemplo: propiedad que poseen los directores de investigación.

EXPERTO, n. m.: persona que hace su propia publicidad.

EXTRAPOLAR, v.: impulsar más lejos los resultados al servicio de la propia teoría.

FAQUIR, n. m.: psicólogo que hace desaparecer sus fuentes.

FRANKENSTEIN, n. m.: brillante científico que, hasta el presente, es el único en haber visto su laboratorio destruido por una multitud delirante que protestaba contra sus prácticas vivisintéticas.

LOCO, n. m.: un librepensador excepcional.

QUÍMICOS (productos): sustancias nocivas que entran en la composición de los alimentos actuales.

Etcétera.

EJERCICIO

Encontrar las estructuras profundas ocultas de este texto que es una carta.

Ver la solución en la pág. 300.



Le Permettet, 24 de agosto de 1979

Mi querido Luis:

Estamos pasando las vacaciones en una bonita y pequeña playa del Atlántico que nos recuerda un poco Normandía, pero en unis nalgas.

Estamos en plena forma; el mar es de un azul magnífico y hace muy buen tiempo. La playa del hotel es toda muy simpática, pero con toda la cantina vieja y falta un poco de ambiente.

Ayer, Víctor pescó un pez de cincuenta gramos; con un canto de pescar, parece cada vez más a nuestro hotel. Yo me puse todo el día a hacer nada. En fin, me vendrá bien descansar un poco.

Permanece en ti, ya sabes. ¿Cómo va tu discarria? Espero que continúes buscando trabajo. No olvides practicar que hablas alemán cuando respondes a los anuncios por palabras.

Si pudieras comprar el último catálogo de los Tres Lunas me llevarías un gran favor. Aquí es imposible encontrarlo.

Hasta pronto, querido. Un fuerte beso
Paullette

Capítulo 7

Del estudio sistemático de un enunciado al cuestionamiento creativo

Haber comprendido es saber rehacer

BACHELARD

«¡Fuera del tema!»; «¡Usted no responde a la cuestión!»; «Usted ha dejado de lado el tema»; «Demasiadas digresiones inútiles»; «Usted ha comprendido mal la pregunta»; «Se ha equivocado usted de tema»... Tales son las terribles anotaciones que, en un caso de cada dos, aparecen sobre una redacción y son causas de muy malas notas.

La falta más grave

No hay, en efecto, falta más grave que la de no tratar del tema demandado. Y esto sea cual sea la materia. La lengua, sin duda, pero también las matemáticas, la física, la química, la biología, la historia, la geografía, la economía...

Además, este tipo de reproche no se limita a la escuela. En la vida profesional, también, un empresario puede decir a su subordinado: «Este informe no tiene nada que ver con el tema»; «Usted anda completamente extraviado»; «Esto no tiene nada que ver con lo que le he pedido»; «Este estudio no responde al problema planteado, hay que rehacerlo del todo», etcétera.

¿Qué hacer para evitar tan grave desventura?

Respuesta: para estar seguro de comprender bien el

tema, es preciso *hacer un análisis, palabra por palabra, de su enunciado*.

Analizar primero con el cerebro izquierdo

Yo sé que muchos no lo hacen porque piensan que es tiempo perdido. Se equivocan doblemente. Primero porque es necesario no solamente comprender el tema, es decir, captar bien el sentido, pero también *delimitarlo*, es decir, fijar sus límites, sus contornos, precisando qué es lo que pertenece y lo que no pertenece al tema. Después porque, al mismo tiempo, estas personas se privan de muchas ideas. Porque la fuente primera y natural de las ideas sobre un tema es su propio *enunciado*.

TRES MÉTODOS DE ANÁLISIS RIGUROSO DEL TEMA

Este análisis lógico y racional del tema es el dominio por excelencia del cerebro izquierdo, lógico y racional. Es preciso, pues, en esta fase, impedir que el cerebro derecho imagine cosas «a propósito» del tema, soñar o dar vueltas en torno al tema. No; hay que proceder de manera activa, con lógica y sangre fría. Este análisis no será terminado más que si, antes que nada, somos capaces de reformular el tema en otros términos; en segundo lugar, cuando podamos precisar lo que pertenece a dicho tema, por oposición a lo que no le pertenece. Solamente después de esto podrá imaginar el cerebro derecho en la buena dirección. Por ello, vamos a ver sucesivamente estos métodos complementarios. El primero se apoya sobre una plantilla de análisis del enunciado. El segundo, sobre un análisis de este enunciado en niveles. El tercero, sobre las cuatro «aclaraciones» que delimitan progresivamente el tema. Con antelación, conviene formular el principio sobre el que descansan todos estos métodos.

EL PRINCIPIO: PARA TENER IDEAS, AISLAR LAS PALABRAS

Las palabras aisladas no tienen *un* sentido, sino sentido: según el contexto en que figuren, pueden tomar *varios* sentidos. Reunidas por el autor en una sola frase, estas palabras interactúan y, por esto, se limitan mutuamente en sus significaciones. De *polisémicas* pasan a ser *monosémicas*.

Para extraer el máximo de ideas de un enunciado cualquiera, es preciso, pues, devolver a las palabras su libertad inicial. Y, para esto, aislarlas y trabajar un momento sobre cada una de ellas tomadas separadamente (antes de reunir las de nuevo en la reformulación final del enunciado).

Por ejemplo, el término «salario de los cuadros de la informática» libera menos sentido que las tres palabras sucesivas «salarios», «cuadros», «informática». En este trabajo, el cerebro izquierdo comienza por analizar la frase en palabras (o grupos de palabras), y después el cerebro derecho libera, para cada una, asociaciones de ideas.

Este procedimiento se mejora si, para cada palabra aislada, se entrega a un cuestionamiento mental apropiado. Por ejemplo:

— *Salario*: ¿Mensual? ¿Anual? ¿Bruto o neto? ¿Con o sin ventajas en especies?

— *Cuadros*: ¿Cuáles? ¿Subalternos? ¿Medios? ¿Superiores? ¿Qué oficio desempeñan? ¿Programadores? ¿Analistas? ¿Ingenieros de sistema?

— *Informática*: ¿Cuál? ¿De grandes sistemas? ¿Microinformática? ¿Material? ¿Logicial?, etcétera.

En fin, se puede intentar *pasar de lo abstracto a lo concreto*, y viceversa. Si el enunciado es, como a menudo ocurre, abstracto, intente traducirlo a términos más concretos con ayuda de ejemplos sacados de su propia experiencia o de sus lecturas. En el caso citado, para «situar» mejor la

cuestión, voy, por ejemplo, a intentar evaluar el salario de mi primo, que es analista en la casa Bull.

Así, estos tres procedimientos generales permiten tener más ideas en menos tiempo. Veamos ahora los cuatro métodos muy rigurosos que hemos enunciado.

Primer método: la plantilla de análisis en tres columnas

Tomar una hoja de papel. Copiar en la parte superior el enunciado del tema. Debajo, trazar tres columnas. En la primera, copiar verticalmente el tema por palabras (o grupos de palabras). En la segunda, anotar: «lo mismo»; en la tercera: «lo contrario o lo distinto.»

He aquí un tema de geografía económica que fue planteado, en 1979, en un concurso de la enseñanza superior: «Explicará usted el reciente interés que suscita en Francia el uranio como fuente de energía.»

Relleno mi cuadro

Enunciado	Lo mismo	Lo contrario o lo distinto
Usted explicará...	usted suministrará las causas, los motivos, las razones	yo no suministro estos motivos, estas razones. Yo solamente describo, o aporto un juicio
... el reciente interés...	la nueva atención los nuevos esfuerzos	nada de interés o interés antiguo
que suscita...	que provoca	que no provoca

Enunciado	Lo mismo	Lo contrario o lo distinto
... en Francia...	en nuestro país	por todas partes
... el uranio...	metal radiactivo (de símbolo U en química)	otros cuerpos químicos
... como...	solamente como	otros posibles usos de este cuerpo
... nueva...	reciente	antigua (o futura)
... fuente de energía	cuerpo susceptible de suministrar energía (energía nuclear)	cuerpo incapaz de suministrar energía

Reformulo y delimito mi tema

En resumen, es preciso que, en mi copia, «yo dé los motivos, las razones por las cuales, desde hace poco tiempo, se hayan aplicado al uranio atención y nuevos esfuerzos, como cuerpo radiactivo capaz de suministrar energía».

Delimito el campo del tema: gracias a la tercera columna, sé que mi tema no concierne:

— a *más países* que Francia (salvo si, incidentalmente, su actitud ha representado un papel);

— al periodo *antiguo*, digamos, la preguerra, o inclusive el periodo 1945-1970 (si esto no constituye una causa, un motivo para el periodo actual);

— a los usos *no energéticos* del uranio; por ejemplo, la coloración de vasos.

Delimito la manera de tratarlo. Es necesario que no me contente solamente con *describir* la política actual, ni me pase el tiempo *criticando* (diciendo si está bien o mal). Es preciso que mi copia se centre en la *explicación*, es decir, en el des-

arrollo de las causas, los motivos, las razones que han impulsado a los poderes públicos a adoptar esta nueva política energética: el desarrollo de la energía nuclear desde 1970.

Segundo método: el esquema por niveles

El análisis palabra por palabra del enunciado nos ha hecho descubrir que encierra varios *niveles lógicos*.

De una parte, el propio *tema*, que es una delimitación de una porción de un saber cualquiera. En este caso: «*La energía-uranio, en Francia, hoy.*»

De otra parte, una indicación sobre la *manera de tratar el tema*. Aquí: *explicar*.

Es muy importante diferenciar las dos cosas, porque no se sitúan en el mismo nivel. El tema forma parte del primer nivel; la manera de tratarlo, del segundo nivel: el que me obliga a abordar este tema bajo un determinado *ángulo*. Aquí, el de la explicación.

Efectivamente, se habría podido enunciar otros dos *problemas* sobre el *mismo* tema:

1. *Describe* la actual política francesa de desarrollo de la energía uranio.
2. Haga una *apreciación* sobre la política actual de desarrollo de la energía nuclear.

Aunque tratando del mismo *tema*, estos *enunciados* son diferentes. Es preciso no equivocarse de enunciado equivocándose de cuestión.

Un tema en tres niveles

Todavía, hasta ahora, el enunciado era bastante simple. No siempre es éste el caso. No resulta raro tener enunciados

en tres niveles. Por ejemplo, este tema de literatura: «*Sainte-Beuve dijo: "El mayor poeta francés, ay, es Víctor Hugo". ¿Qué piensa usted de este juicio?*»

Aquí el sujeto «básico» es la poesía de Víctor Hugo. Sobre este tema, en un segundo nivel, está el juicio de su contemporáneo Sainte-Beuve. Y yo, en un tercer nivel, tengo, cien años más tarde, que hacer un juicio sobre este juicio. Dicho en otras palabras, en este asunto, debo realizar un juicio sobre un juicio sobre Víctor Hugo. Para tomar una analogía jurídica, me encuentro en la situación del tribunal de apelación. Hay un poeta, Víctor Hugo. Un primer juicio sobre él de un crítico literario de su tiempo, Sainte-Beuve. Y yo, yo debo decidir, «en apelación», si confirmo el primer juicio de Sainte-Beuve, o si, por el contrario, lo anulo, demostrando que estaba equivocado.

Así, cuando se analiza un tema, es muy importante reconstituir estos niveles, si es posible bajo la forma de un esquema por planos. Esto permite ver con mayor claridad, y no desviarse desde el punto de partida en el estudio del enunciado. En particular, no confundir el tema con la cuestión planteada a propósito del tema. Porque, sobre un tema dado, se pueden plantear decenas de cuestiones diferentes.

Reformular a la inversa

He aquí un tercer ejemplo que nos permitirá comprender mejor. Se trata de un tema de socio-economía.

«*Describe las soluciones que le parecen propias para paliar los inconvenientes de la evolución de la población mundial.*»

Como frecuentemente es el caso, para entender bien este tema, es preciso reformularlo a la inversa, partiendo del hecho citado al final.

1. La población mundial evoluciona (está hoy día en crecimiento rápido).

2. Este fuerte crecimiento presenta inconvenientes (sobre todo, en el Tercer Mundo: superpoblación, miseria, hambre...).

3. Para atenuar este fenómeno y sus inconvenientes, se encaran soluciones (ayuda al Tercer Mundo, limitación de los nacimientos: esterilización, contracepción, aborto, etcétera).

4. Entre estas soluciones, ¿cuáles son válidas (y cuáles no?). Esto es lo esencial del tema que yo debo tratar.

Luego yo sé desde ahora que me será preciso sin duda evocar muy brevemente mis puntos 1 y 2 en la introducción, pero que *todo el cuerpo* de mi tema tiene que estar consagrado a los puntos 3 y 4: los problemas de la superpoblación y las soluciones válidas y aportarlas. No se trata de describir el fenómeno, sino de considerar *posibles soluciones*, actuales o por venir.

Tercer método sintético:

Las cuatro «aclaraciones» de P. Lamaître

Para analizar bien un tema, Pierre Lamaître propone, en su libro *Savoir apprendre* (ed. Chotard), el método de las cuatro aclaraciones. Él me ha autorizado a reproducirlo aquí. Este método consiste en responder, *por orden*, a las cuatro preguntas siguientes:

1. ¿Cuál es el campo de mi tema?
2. ¿Cuáles son sus límites?
3. ¿Qué problema(s) suscita?
4. ¿Cómo se me pide que lo trate?

Sea el siguiente enunciado: «Prever los efectos de la microinformática sobre el trabajo de las empresas francesas.»

1. *El campo*: es la porción del mundo, el dominio del tema, su contenido, el campo de conocimientos que se propone abordar. Aquí, por ejemplo: la microinformática.

2. *Los límites*: es la limitación de este campo desde el triple punto de vista del espacio, del tiempo y de la cualidad. Por ejemplo:

- *Espacio*: la microinformática en Francia (no en otra parte).
- *Tiempo*: la microinformática del mañana (no de ayer ni de hoy).
- *Cualidad*: precisamente la *microinformática* (no la informática en general) y de las empresas (no de los particulares).

3. *La problemática del tema*: es lo que lo «dinamiza», lo que introduce en él relaciones de causas a efectos, diferencias de puntos de vista entre los actores implicados, los motivos de satisfacción o insatisfacción, posibles soluciones, resultados negociables, etcétera.

Aquí, se me pide hablar de las *consecuencias* previsibles de la microinformática sobre el trabajo de las empresas (y no, por ejemplo, de sus causas).

4. *La demanda*, en fin, es la consigna que se me da para tratar este problema. Esta consigna es a menudo formulada mediante una *sola* palabra que suele ser un verbo de acción. Es muy importante *interpretar bien* (si no, amenaza el «fuera de tema»). No confundir, por ejemplo, en este caso *prever con describir*, *con explicar*, o *con criticar*... Para esto, tiene usted que conocer bien a fondo el siguiente cuadro:

He aquí una lista de demandas clasificadas en un orden de implicación personal creciente pedida al autor.

CLASIFICACIÓN POR COMPROMISO CRECIENTE DE LAS CUARENTA «DEMANDAS» DE LOS ENUNCIADOS MAS FRECUENTES

HECHOS	COMPROMISO CRECIENTE DEMANDA	Descripción pura:	«Describir, exponer, enumerar» «Cuál es...»
		Descripción detallada de los aspectos:	«Mostrar, encarar, desarrollar»
		Formalización descriptiva:	«Resumir, clasificar, definir, distinguir»
		Análisis lógico (puesta en relación):	«Demostrar, precisar, estudiar, separar, explicar, analizar»
OPINIONES	COMPROMISO CRECIENTE DEMANDA	Acercamientos	«Comparar, discutir, ilustrar» *
		Anticipación (toma de posición sobre posibles eventualidades):	«Prever. Qué será...» «Qué podría ser en el futuro...»
		Descripción de los puntos de vista en presencia:	«Qué pensar...» «Qué se puede pensar...»
		Análisis de posibles:	«Comentar, justificar, probar, argumentar»
RECOMENDACIONES	COMPROMISO CRECIENTE DEMANDA	Tomas de posición legítimas:	«Evaluar, apreciar, estimar, juzgar»; «¿Qué debería ser...?» (referencia a una norma); «¿qué podría ser...?» (sobrentendido: hoy, y qué no es).
		Preferencias argumentadas:	«En su opinión...», «qué piensa usted...», «según usted...»

* N.B.: «Ilustrar» va a menudo asociado a otra demanda. Ejemplo: «Ilustrando... describa/analice/aprecie...» En este caso, es la demanda principal la que prima. Este orden de compromiso creciente de las preguntas corresponde al

orden *HOR*, Hechos, Opiniones, Recomendaciones (final del capítulo 8).

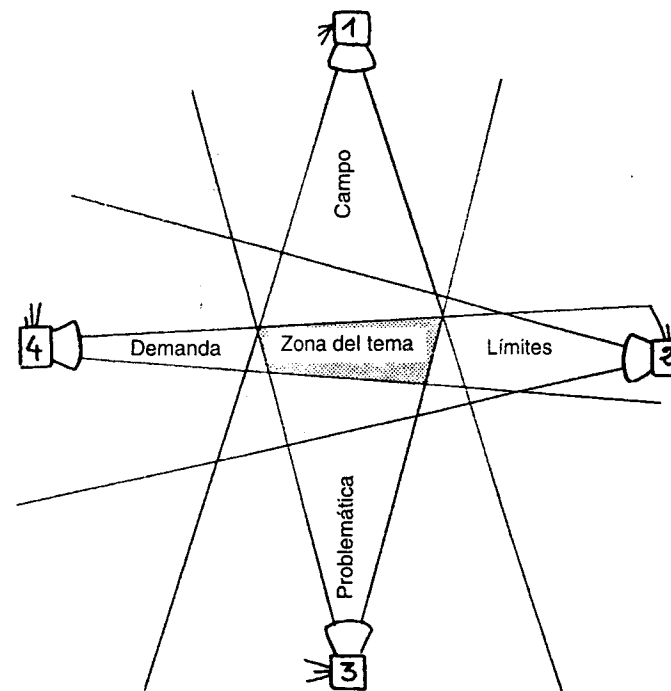
Esquema de visualización de las cuatro aclaraciones

Imagine cuatro proyectores cuyos haces más o menos anchos se cortan parcialmente. Allí donde convergen, la intensidad es máxima: es el espacio correspondiente a su trabajo.

Dos observaciones

— Este esquema hace aparecer claramente que las posibilidades de «fuera de tema» son múltiples.

— Estos estrechamientos sucesivos del campo del deber, lejos de corresponder a un empobrecimiento, manifiestan una focalización que permite desarrollar un pensamiento



más rico. Si no existiera esta estricta delimitación, no bastarían seis folios para tratar un tema, sino que se requeriría un libro entero.

CUARTO MÉTODO: CUESTIONAMIENTO SIMPLE, CREATIVO Y CASILLAS DE EXPLORACIÓN

Las siete preguntas

Otra forma de estudiar un enunciado es plantear siete preguntas al respecto y responderlas de manera sistemática. Este método, practicado desde la más remota Antigüedad, es descrito en particular por el retórico Quintiliano. Las siete preguntas (que hay que aprender de memoria) son: «Quién (hace), qué, dónde, cuándo, cómo, por qué, cuánto». Lo que da Q, Q, C, D, C, P, C. Grábase este sonido en la memoria: Cucudé Cecé, Pecé.

Trátase, por ejemplo, el tema de historia económica siguiente: «¿Cuáles fueron las condiciones necesarias para la aparición y el desarrollo del maquinismo industrial?»

1. ¿Quién? (las personas) ¿Quién ha creado las máquinas?
¿Quién ha utilizado las máquinas, las herramientas?
¿Quién las fabrica?
¿Quién decide su instalación?
2. ¿Qué? (las cosas) El maquinismo, las diferentes máquinas: máquina de vapor, de tejer, etcétera.
3. ¿Cuándo? (fechas) ¿En qué época apareció el maquinismo?
¿A qué ritmo, durante cuántos años se ha desarrollado?
4. ¿Dónde? (los lugares) ¿En qué sectores industriales, en qué países se ha desarrollado el maquinismo?

5. ¿Cómo? (las formas) ¿Cómo apareció y se desarrolló el maquinismo?
¿Cómo se ha manifestado?
6. ¿Por qué? (las causas, los motivos) ¿Por qué apareció el maquinismo?
¿Por causa de nuevas fuentes de energía?
¿De invenciones científicas y técnicas?
¿Del crecimiento de la población?
¿De la existencia de amplios mercados?
¿O de todos estos factores a la vez?
7. Cuánto? (las medidas) ¿Cuál es la medida del fenómeno?
¿Cuál es el número de máquinas, su potencia?
¿Qué crecimiento de la producción, de la productividad, etcétera.

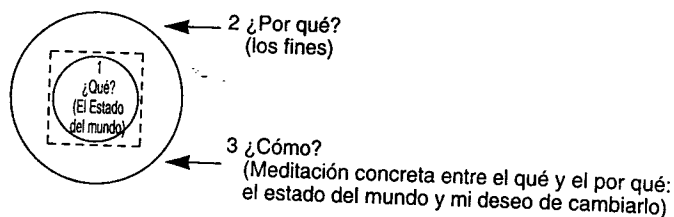
En resumen

Quintiliano	Nosotros	Los americanos (5 W)
Quis?	¿Quién?	Who?
Quid?	¿Qué?	What?
Ubi?	¿Dónde?	Where?
Quibus auxiliis?	¿Por qué medios?	-
Cur?	¿Por qué?	Why?
Quomodo?	¿Cómo?	(How?)
Quando?	¿Cuándo?	When?
	¿Cuánto?	(How much?)

De hecho, las tres cuestiones esenciales están a menudo en el siguiente orden: ¿Qué? ¿Por qué? ¿Cómo? (para los problemas abstractos*).

* Para los problemas concretos de la vida cotidiana, las preguntas cruciales son a menudo:

- ¿Quién? (¿De qué personas se trata?)
- ¿Cuándo? (¿De cuánto tiempo dispongo para resolver mi problema?)



Estudie a continuación el tiempo y el espacio: las dos dimensiones esenciales de todo fenómeno:

- localización, reparto en el espacio (dónde),
- evolución en el tiempo (¿cuándo?).

Y habrá usted barrido la totalidad del campo.

Actores, puntos de vista, aspectos

Los conflictos surgen a menudo, suele decirse, porque «cada uno sólo ve lo que pasa a la puerta de su casa». Fórmula proverbial que significa que cada persona juzga las cosas según su personal punto de vista, es decir, de la manera que le permite el lugar donde se ha situado para conocerlas. Y, en particular, en función de sus intereses.

En todo tema que comporte un aspecto conflictivo, es importante observar y aplicar todos los puntos de vista en presencia. Son los diferentes actores, ya individuales, ya colectivos (los «actores sociales»).

Retomemos el tema del maquinismo. ¿Cuáles son los diferentes actores sociales en presencia? ¿Cuáles son sus puntos de vista?

Actores	Puntos de vista
<i>Campesinos</i>	Dejan sus tierras superpobladas para convertirse en obreros en la ciudad.
<i>Artisanos</i>	Los productos manufacturados les hacen la competencia.

<i>Empresarios</i>	Comprenden el interés que tienen en mecanizar sus fábricas para producir más y más deprisa, y de este modo aumentar sus beneficios.
<i>Consumidores</i>	Son compradores de productos nuevos y más baratos.
<i>Países coloniales</i>	Constituyen, para los países colonizadores, una reserva de mano de obra poco cualificada, pero muy mal pagada, así como un importante mercado para algunos productos manufacturados.

Ahora, se pueden confrontar estos diversos puntos de vista en relaciones de oposición, de conflicto, a la inversa, de complementariedad y cooperación. Esta «papeleta» de los actores explica quién es aliado de quién, contra quién, quién es activo o pasivo y por qué.

Se puede hacer un cuadro cruzado: entre las cuestiones y los puntos de vista. A menudo, resulta muy revelador (pero aquí nos falta espacio para ello).

También se puede, a partir de esta plantilla, hacer un esquema sistemático (cf. cap. 5).

Finalmente, se puede hacer la lista de los diferentes *aspectos* de un mismo problema, con la ayuda, por ejemplo, del siguiente cuadro, concebido por la empresa, pero aplicable a la mayoría de los problemas socioeconómicos en general.

TIPOS DE ASPECTOS DONDE PUEDEN ENCONTRARSE LAS «CAUSAS»

(Fórmula mnemotécnica: «¡Esto es tóxico!»)

COMERCIALES: marketing, consumismo, mercado (cualitativa y cuantitativamente).

ECONÓMICOS Y FINANCIEROS: rentabilidad, costes, precio de reventa, márgenes de beneficios, coyuntura, etcétera.

TÉCNICOS: procedimientos, máquinas, métodos, etcétera.

ORGANIZATIVOS: estructura, reparto del trabajo, sistema de actividad.

COMUNICACIÓN: circulación de la información, relaciones interpersonales, formación, etcétera.

SOCIALES: grupos, instituciones, etcétera.

INDIVIDUALES: psicológicos (conocimientos, aptitudes, actitudes, motivaciones, personalidades, afinidades, etc.).

CONDICIONES: contexto, entorno (físico, ruidos, calor, etc.), humanas (retribución, horario, etc.).

Hay otros muchos aspectos que hay que tener en consideración, y especialmente los siguientes:

- Temporales (duración, plazo, histórico, etc.)
- Espaciales (geográfico, implantación, etc.)
- Jurídicos (normas y reglas, etc.)
- Político y ético
- Físico y químico
- Biológico, médico, etcétera.

(Documento FACEM)

Cuestiones descriptivas y cuestiones heurísticas

El método de las siete preguntas y el de los puntos de vista son métodos clásicos y aparecen expuestos en numerosos libros. Lo que no aparece en absoluto es la muy importante distinción que hay que hacer, en estos métodos, entre su versión *descriptiva* (cerebro izquierdo) y su versión *heurística* (cerebro derecho). Me explico.

Empleadas solas, estas siete preguntas son una lista de control (check-list) que permite *no olvidar nada importante* a propósito de un tema. Estas preguntas están, de alguna

manera, *cerradas*: ellas requieren *una* respuesta global y única: la buena.

Ejemplo: «¿Quién desencadenó la guerra de 1939-1945?»

Respuesta: «Alemania.»

Ahora, hagamos seguir esta respuesta de la pregunta: «¿Por qué?» Planteamos ahora, no ya una pregunta cerrada, sino *abierta*: una pregunta heurística, que incita al espíritu a *asombrarse*, y esto para poder encontrar ideas nuevas. Dicho de otro modo: dejamos los dominios del cerebro izquierdo, lógico y racional, para aventurarnos en los dominios «abiertos» del cerebro derecho. Esta pregunta heurística se enunciaría así: «Sí, pero, ¿por qué Alemania? ¿Por qué no otro país? ¿Por qué no, por ejemplo, Francia o Inglaterra?»

Es por causa de estas cuestiones por lo que un historiador se mostrará imaginativo, por lo que podrá suscitar nuevas cuestiones, lanzar nuevas investigaciones.

Antes de A. Fleming, *millares* de científicos habían visto desarrollarse moho en los cultivos microbianos. Decían entonces: «¡Otro cultivo estropeado!» Y lo tiraban a la cubeta. Esto hasta el momento en que Fleming se planteó las preguntas: 1. ¿*Por qué* se desarrolla este moho? 2. ¿*Por qué* desaparecen los microbios a su alrededor? Algunos días más tarde, podía responder: «Este moho está compuesto de hongos microscópicos y tienen la propiedad de matar los microbios.» «Entonces, ¿por qué no cultivarlos para matar los microbios dañinos?» En ese momento, acababa de hacer uno de los más grandes descubrimientos del siglo: la penicilina. Y pudo hacerlo porque, como todos los grandes descubridores e inventores, se había planteado las preguntas de *por qué* y de *por qué no*, con su cerebro derecho.

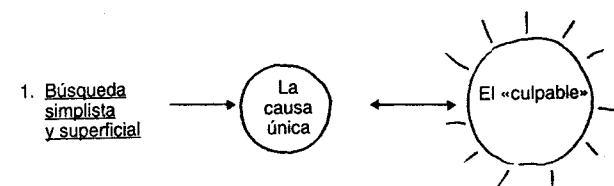
He aquí el doble casillero de las preguntas descriptivas y heurísticas, aplicado al caso concreto de la reorganización de los puestos de trabajo en las empresas.

Mejoramiento y simplificación de las tareas

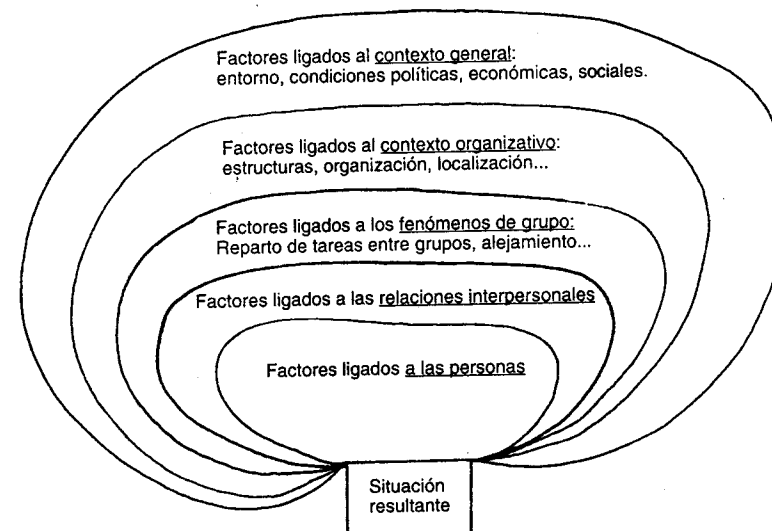
Preguntas	Utilidad
¿Qué? ¿Es necesario? ¿No soy demasiado exigente? ¿Es útil el resultado? ¿Añade valor a la cosa hecha?	Permite <i>eliminar</i> las tareas inútiles.
¿Dónde? ¿Es el mejor sitio? ¿Por qué? Considerar desplazamientos, transportes, transmisiones.	Permite <i>cambiar</i> : — De sitio. — De momento. — De ejecutante...
¿Cuándo? ¿Es el mejor momento? ¿Por qué? ¿Es posible hacerlo antes, más tarde, reagrupar, ejecutarlo durante un tiempo muerto?	... o <i>combinar</i> varias tareas que se harán — en el mismo sitio, — en el mismo momento.
¿Quién? ¿Por qué esta persona? ¿Es la más apta? ¿Por qué? ¿Está ella lo suficiente o no lo bastante cualificada?	Permite: — O <i>combinar</i> tareas que haga el mismo ejecutante. — O <i>cambiar</i> de ejecutante.
¿Cómo? ¿Es el mejor método? ¿Por qué? ¿Existe un medio más simple? ¿Más rápido? ¿Más seguro?	Permite <i>simplificar</i>

Ya se sea el único responsable de las modalidades de ejecución de una tarea, ya se comparta esta responsabilidad, es deseable y siempre enriquecedor aplicar los métodos del trabajo: *plantearse cuestiones* y buscar, sólo o con los correspondientes, *respuestas*.

PLANTILLA DE BÚSQUEDA DE LAS CAUSAS DE UNA SITUACIÓN PREOCUPANTE



2. Búsqueda de las causas múltiples y profundas



Pasar de relaciones sencillas y unidireccionales a una visión que pudiéramos llamar «*hojaldrada*» (superposición de causas) y *sistémica* de la realidad (entrecruzamiento de cadenas causales).

El plan periodístico en siete preguntas

Balzac: «¿Dónde se encontrará, en el océano de las literaturas, un libro superviviente que «pueda luchar con genio con este entrefilete: *“Ayer, a las cuatro, una mujer joven se ha arrojado al Sena, desde lo alto del puente de las Artes”*.»

¿Cuándo? Ayer a las cuatro.

¿Quién? Una mujer joven.

(Ha hecho) ¿Qué? Se ha arrojado al Sena.

¿Cómo? Desde lo alto del puente de las Artes.

Los periodistas tienen la costumbre de estructurar sus artículos respondiendo a las siete preguntas. Y ello, en el orden más apropiado para su tema. En la cabecera del artículo, en dos o tres frases, ofrecen lo esencial de la información en resumen (frase de Balzac). Después, en el cuerpo del texto, cada párrafo desarrolla la respuesta a una pregunta. Por ejemplo: 1. ¿Qué? 2. ¿Dónde y cuándo? 3. ¿Quién? 4. ¿Por qué? 5. ¿Cómo?

También resulta práctico utilizar este sistema para presentar el programa de una manifestación. He aquí un ejemplo real:

Conferencia internacional sobre el dominio de la energía

1. ¿Qué? Programa preliminar (en 9 puntos) [...].
2. ¿Cuándo? 22-26 de octubre de 1979.
3. ¿Dónde? Los Ángeles, hotel Regency, 711, Hope Street 90017.
4. ¿Quién? Todas las personas, de todos los países, interesadas por la gestión del consumo de energía (en todos los sectores de la industria, la agricultura, el comercio y el uso doméstico) y sus consecuencias sobre los modos de vida.
5. ¿Cómo? La conferencia está patronizada y organizada por los siguientes organismos (...).
6. ¿Por qué? Tras el éxito de la conferencia de Tucson, de octubre de 1977, esta nueva conferencia se plantea los cuatro objetivos siguientes (...).

Cruzar las preguntas para ir más lejos

Un particular cruzamiento de las preguntas precisas puede suministrar un acercamiento creativo para renovar temas bastante banales. En este caso, hubiese resultado banal tratar separadamente una u otra de estas cuestiones:

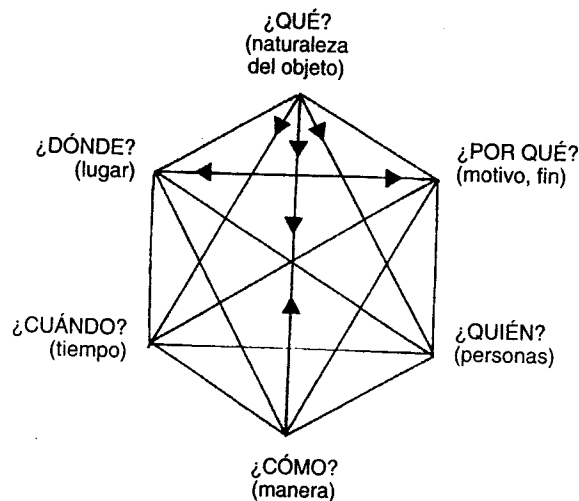
1. ¿Cuándo salir de vacaciones? (¿Cuál es el mejor momento?).
2. ¿Dónde ir de vacaciones? (¿Cuáles son los mejores sitios?).

Pero, cruzando estas dos preguntas, ¿cuándo ir adónde?, se crea un artículo original y útil para el lector. Es lo que hizo la *Nouveau guide Gault et Millau*, hace algunos años, en un artículo muy conseguido. País por país, este artículo nos suministra los datos más favorables. Por ejemplo: para Sicilia, preconiza la primavera y, sobre todo, el otoño. Para

Túnez: abril, mayo, junio, octubre. Para el Sáhara: de febrero a mayo y octubre, etcétera.

PLANTILLA DE SEIS CUESTIONES QUE PLANTEAR Y CRUZAR PARA CARACTERIZAR UNA SITUACIÓN PROBLEMÁTICA GENERAL

El todo es más que la suma de sus partes, porque comprende, *además*, las relaciones entre las partes (hay *sistema*).



- Releer sucesivamente, por turno, cada uno de los vértices del hexágono con los otros cinco.
- Contemplar así las treinta relaciones. Algunas son más importantes que otras, ¿cuáles?
- Cambiar mentalmente la respuesta a cada una de las seis preguntas para ver si no habría así una posible solución. (¿Cambiar de lugar? ¿Cambiar de tiempo? ¿Cambiar la manera? ¿Cambiar la persona? ¿El objeto? ¿Cambiar el fin?)

Bien entendido, este método del doble cuestionamiento es también válido si se pasa revista a los *puntos de vista*. Retomando el ejemplo precedente de la revolución industrial, se podría, por ejemplo, decir:

- «¿Cuáles eran los puntos de vista de los patronos?»
- Respuesta: querían desarrollar sus negocios y sacar más beneficio.
- «Y ahora, ¿por qué tuvieron ellos tal punto de vista en esa época y no otro?»

Ésta es la cuestión que planteó el célebre sociólogo alemán Max Weber, y a la cual respondió en su famoso libro sobre las relaciones entre el protestantismo y el capitalismo: «Es porque el protestantismo legitimaba el trabajo en cuanto tal y hacía del beneficio una señal de predilección divina.»

Así, el movimiento de ida y vuelta de las cuestiones descriptivas hacia las cuestiones heurísticas corresponde a un movimiento del cerebro izquierdo hacia el cerebro derecho y regreso. Es lo que se llama desarrollar el «cuerpo calloso». Y es ésta la verdadera fuente de la potencia del espíritu.

Discusión final

Tomarse el tiempo necesario para analizar el tema no es nunca tiempo perdido. Porque «un problema bien analizado es ya un problema medio resuelto».

Según el temperamento de cada uno o la naturaleza del tema, se puede elegir uno de los cuatro métodos. El de las «cuatro aclaraciones» viene muy bien para los temas perfectamente planteados por un examinador. El de las siete preguntas conviene sin duda más a los temas poco o mal planteados, como a menudo ocurre en la vida. Sobre todo, no hay que olvidar nunca añadir la pregunta «¿Por qué?» después de cada una de ellas; es un poderoso medio para lanzar el cerebro derecho.

EJERCICIOS DE ENTRENAMIENTO EN EL ANÁLISIS DE ENUNCIADOS

Pruebe a aplicar a los diez temas siguientes el método de las cuatro aclaraciones (o algún otro).

Temas	Encuadre
1. Ilustre y discuta las ventajas y los límites de la informatización en las P.M.E.	Campo: los sistemas de gestión de empresas Límites: la informatización de las empresas limitada al P.M.E. (una dimensión) en Francia. Problemática: — Los efectos positivos. — Los límites (efectos negativos. Imposibilidades). Demanda: Ilustrar: — Elegir ejemplos. — Discutir: Cotejar los casos posibles, los argumentos, su validez.
2. Presente un estudio sobre los medios de disminuir sensiblemente los riesgos de polución de las playas bretonas.	Campo: Los riesgos de polución marítima. Límites: Los medios, las soluciones (<i>a priori</i> está descartado el análisis de los efectos) limitado a Bretaña limitado a las playas. Problemática: — Disminuir sensiblemente: sólo los resultados significativos son de tener en consideración.

Temas	Encuadre
	Demanda: Un estudio: demanda global que incluya: — Análisis de las fuentes de riesgos. — Descripción de los medios. — Evaluación de los resultados. — Recomendaciones.
3. ¿Cuales son los fines perseguidos y los límites encontrados por un país industrializado en su política de desarrollo de las exportaciones?	Campo: Límites: Probl.: Demanda:
4. Comentar esta frase de A. Dumas: «El dinero es la única potencia que no se discute nunca.»	Campo: Límites: Probl.: Demanda:
5. ¿Cuales podrían ser en el porvenir los efectos de la reducción de la duración de la vida laboral y la disminución de empleos eventuales?	Campo: Límites: Probl.: Demanda:
6. Aprecie en qué medida las instancias representativas del personal son necesarias para que se tenga en cuenta las aspiraciones de los asalariados.	Campo: Límites: Probl.: Demanda:
7. El automóvil ha ido ocupando progresivamente un lugar en la vida y los presupuestos domésticos. Según usted, ¿es legítimo este lugar?	Campo: Límites: Probl.: Demanda:

Temas	Encuadre
8. ¿Por qué, en 1917, la revolución comunista rusa tuvo lugar en dos tiempos?	Campo: Límites: Probl.: Demanda:
9. ¿ Por qué el Brasil puede ser considerado un país nuevo?	Campo: Límites: Probl.: Demanda:
10. Comente y valore esta frase de Valéry: «La política es el arte de impedir a la gente ocuparse de lo que le concierne.»	Campo: Límites: Probl.: Demanda:

TERCERA PARTE

VOLVER

Capítulo 8

La reescritura estructural: títulos, párrafos, plan

Una vez cubierta la longitud, el tema más o menos tratado ya en su conjunto, el primer o los primeros bosquejos terminados, llega el tiempo de las relecturas críticas y de las reescrituras. Después de haber «partido», ahora es preciso «volver». Para desembocar en un manuscrito final que sea conforme con nuestra intención inicial: ser leído y comprendido. En la práctica, tratar de la relectura supone que se responda a las tres preguntas siguientes:

- ¿Es conveniente leer uno solo o hacerse releer por un amigo?
- ¿En qué orden proceder?
- ¿Qué releer para corregir bien?

LOS MÉTODOS DE RELECTURA CRÍTICA

Hay dos clases de revisión. La revisión rápida se funda sobre mi capacidad de *desdoblarme* en lector crítico. La revisión lenta, en dejar hacer al *tiempo*. Una vez que he olvidado lo que había escrito, puedo redescubrirlo con mirada crítica. En uno u otro caso, añadamos una tercera revisión: el pulimento final que se funda sobre mi sentido *estético*: ¿Suenan estas frases demasiado llenas? ¿O demasiado

vacía? ¿No hay algo en ella que golpea los oídos? ¿Un ritmo malo? ¿Un hiato? La coma, ¿no estaría mejor aquí? ¿No sería mejor transformar este punto y coma en punto para acortar esta frase demasiado larga? Etcétera.

En una palabra, como dice Peter Elbow:

«El talento esencial en la escritura consiste en su capacidad de ver las *potencialidades* de lo escrito. Es como mirar con ojos nuevos una de las habitaciones de su apartamento y ver cómo podría quedar si se cambiase la posición de los muebles.»

Demasiado diestros, luego malos

¿Por qué una triple relectura de nuestro primer manuscrito?

Como nuestra estilográfica puede escribir varios kilómetros sin parar, hacemos frases largas: con pluma y tintero se termina antes la frase. Como ya conocemos palabras raras y cultas, nos sentimos tentados de emplearlas para hacer bien... Como nos sentimos capaces de hacer frases largas sin tropiezo, pues hacemos frases largas... Como somos capaces de llenar varias páginas de corrido, pues las llenamos... De modo que, en cierto sentido, escribimos mal porque hemos llegado a ser *demasiado diestros*.

Si la buena comunicación es sencilla, es absolutamente preciso que volvamos a aprender a ser sencillos. Es decir, a simplificar.

¿Por qué? William Strunk responde:

«Una frase no debe tener palabras de más, ni un párrafo frases de más, por la misma razón por la que un dibujo no debe tener líneas de más ni una máquina piezas de sobra. Esto no significa ni que el escritor tenga que escribir únicamente frases cortas ni que deba omitir todos los detalles, sino que sólo debe escribir las precisas.

Menos es más

Ésta era la divisa de la escuela de arquitectura de la Bauhaus, la cual debe servirnos de hilo conductor: «Menos es más.» A menudo es menos añadir lo que nos haga falta, que suprimir las palabras inútiles.

En cada momento, se trata de recortar, de cincelar, de manera que se haga sobresalir la idea. Esta operación no debe ser vivida como una automutilación, sino, por el contrario, como una manera de valorar nuestras queridas ideas. Es el trabajo del buscador de oro que va extrayendo las pepitas de la ganga terrosa. El trabajo del escultor que, de la materia todavía insuficientemente trabajada, hace brotar la forma de un seno, o la curva de una cadera...

¡Tallar, tachar, suprimir las propias palabras, el propio pensamiento! Es algo insoportable para quienes, por no conocer las técnicas de la escritura creativa rápida, escriben lentamente y con mucho esfuerzo, queriendo, por lo tanto, salvarlo todo. Pero no lo será ya *para usted* si ha seguido nuestros consejos. Al haber escrito muy deprisa, sin prestar atención ni a la ortografía, ni a la gramática, ni al «estilo», estará siempre dispuesto a aceptar que otro le corrija o a corregirse usted mismo.

En otros casos, por el contrario, nuestro pensamiento ha ido demasiado rápido: ha saltado a pies juntillas por encima de las ideas intermedias. Para nosotros, estas ideas son «evidentes», pero no forzosamente para el lector... Entonces será necesario, a la inversa, alargar el texto, precisar la idea que nos hemos saltado, el eslabón sobrentendido del razonamiento. «No hay que decirlo, pero es mejor decirlo», decía Talleyrand.

En resumen, siga la máxima de Rudolf Flesh: «Estrechar las *palabras*, pero espaciar suficientemente las *ideas*.»

El orden: sable, pegamento, plumero

¿Con qué orden releer?

En plan práctico, Jean Guénod preconiza una triple lectura del manuscrito: al *sable*, al *pegamento* y al *plumero*.

En primer lugar, *releer al sable*, de un golpe, todo el manuscrito, lápiz en ristre, a la misma velocidad que se supone lo hará nuestro futuro lector. Esto para detectar las faltas de ensamblaje. Sin realizarlas, anotar al margen las modificaciones que hay que llevar a cabo. Aquí, ampliar. Allá, suprimir. Más allá aún, cambiar. Aquí, reducir. Allá, reescribir salvando dos frases, etcétera.

Releer al pegamento, es releer al nivel de los párrafos. Mismas operaciones: suprimir, añadir, cambiar, reescribir... El resultado será recortar y pegar.

Releer al plumero, en fin, se hace sobre el manuscrito definitivo, para verificarlo todo: disposición de páginas, ortografía, puntuación, acentos... Esto, lo más a menudo, diccionario en mano.

Comenzar por las macroestructuras

Decir esto no es forzar una puerta abierta. En la relectura, nuestro primer reflejo (del cerebro izquierdo) es corregir en primer lugar la ortografía y la gramática. Es demasiado pronto y, a veces, inútil. En efecto, ¿para qué corregir una palabra o una frase que, finalmente, desaparecerán en el manuscrito definitivo? ¿Para qué retocar un párrafo que finalmente será cambiado y, por consiguiente, rehecho? Todo esto es perder el tiempo...

No. Es preciso mantener todavía durante algún tiempo nuestro cerebro izquierdo en estado pasivo. Y ello, hasta tanto el cerebro derecho no haya apreciado y modificado las grandes líneas de equilibrio del texto:

- equilibrio de las partes respecto al todo;
- equilibrio de los párrafos respecto a las frases;
- equilibrio de las frases respecto a los párrafos;
- equilibrio de las palabras respecto a la frase.

De este modo, el primer trabajo que hay que llevar a cabo sobre el borrador inicial no es un trabajo de *corrección*,

ción, es todavía y siempre un trabajo de *composición*. Sólo después la corrección propiamente dicha podrá resultar útil.

LA RELECTURA REDACCIONAL

A este trabajo, Jean Guénot lo llama la relectura redaccional. «Cuando se practica sobre los propios textos, la relectura redaccional es el momento de creación razonada más decisivo, el más ignorado y el más necesario de enseñar. El desarrollo de una escritura se construye con los ojos y los oídos tanto como con la pluma. Saber releer en frío una prosa de la que se es autor es mejorarla en *cadencia*, en *tono*, en *presencia* y en *matiz*: tal es el logro profesional más raro y más conseguido. Hacer un recorrido quitando adverbios y calificativos, esto enseña; a veces, enseña sin herir demasiado el amor propio.»

En cuanto a Jean Guitton, precisa: «Es necesario haberse ejercitado en escribir para adivinar cuántos cortes, cuántos desechos supone una sola página escrita; cuánta materia así reducida, cuántas cosas buenas incluso desaparecen para dar mayor resonancia a las que permanecen.»

Valorar el propio texto: dos maneras

Tras haber redactado un primer esbozo más o menos trabajado, o un texto casi definitivo, llega el momento en que usted quiere valorar la calidad de su trabajo. Para obtener un *feedback*, no existen más que dos métodos. O bien un *feedback* real, de un lector real que muestra sus reacciones reales ante su texto. O bien un *feedback* intelectual fundado

sobre una lista de preguntas para que se las plantee usted mismo.

De hecho, todas estas preguntas podrán siempre ser reagrupadas según las cuatro partes de la retórica:

1. Qué calidad tiene el *contenido* del texto: sus ideas, los puntos de vista que expresa, etcétera.
2. El texto, ¿está bien *construido*? ¿Cuál es la idea central que lo organiza? ¿Está claramente dividido en partes? ¿Existe una progresión del razonamiento hacia la conclusión?
3. ¿Está el texto bien *redactado*? ¿Las palabras bien elegidas? ¿Precisas? ¿Frasas claras, bien puntuadas? ¿Estilo vivo?
4. ¿El texto es *correcto*, tanto desde el punto de vista de la gramática y del uso como del de la presentación?

En mi primer libro, he ofrecido una página entera de tales cuestiones. Peter Elbow ofrece todo un capítulo, el 22, de *Writing with power*).

El otro *feedback* está constituido por las verdaderas reacciones mostradas por un verdadero lector, bastante representativo de los que usted quiere tener. Después de que haya leído la introducción, puede pedirle que se detenga y preguntarle: «¿Se sentiría usted lo suficientemente motivado como para proseguir?» Él puede señalar los párrafos que encuentre que son buenos y aquellos que le parezcan... menos buenos. Si puede resumir correctamente el texto al final, será buena señal. Si no puede... ¡atención!... También puede citar las palabras complicadas en las que ha tropezado, etc. Y queda también que su opinión puede ser distinta de la de otro...

Así, estos dos *feedback* tienen ventajas e inconvenientes recíprocos. Un verdadero lector tendrá una verdadera reacción, pero, al no tratarse frecuentemente lo más a menudo, de un crítico, le cuesta trabajo analizar las razones técnicas

de su reacción. Puede parecerle mal el planteamiento, pero, en realidad, quizá haya sido el estilo el que le ha molestado. O viceversa. La lista de cuestiones es más objetiva, pero corre el riesgo de resultar abstracta y vaga. Se hará pues bien en *combinar* las dos formas de aproximación. Por ejemplo, suministrando al lector una plantilla preparada de antemano. Peter Elbow propone la siguiente, sugiriendo a los alumnos que las unan a sus redacciones para que el profesor las rellene.

GRACIAS POR RELEERME ASÍ

1. Subraye con un *trazo continuo* las frases o las expresiones que ha encontrado verdaderas, interesantes, eficaces. Señale asimismo al margen de los párrafos conseguidos.

Subraye, o señale al margen, con una *línea ondulada* las frases o los párrafos que le disgustan, le aburren, o bien que encuentra inútiles o desplazados.

2. Teniendo en cuenta a los *lectores* a los que va destinado el texto, ¿cuáles serán, según usted, los pasajes más apreciados? ¿Por qué?

Igualmente, ¿cuáles serán los pasajes que no «marcharán», o que tendrán un efecto negativo, y por qué?

3. Le agradecería que señalase la casilla correspondiente a su apreciación:

	Bueno	Estimable	Débil
Párrafos contruidos	☐	☐	☐
Argumentos convincentes	☐	☐	☐
Tono convincente	☐	☐	☐
Lenguaje vivo	☐	☐	☐
Puntuación eficaz	☐	☐	☐

4. ¿Cuál es, según usted, el medio más sencillo y rápido de mejorar el texto?

5. Para un próximo texto, ¿en qué sería necesario pensar, o trabajar más, con prioridad?

Reescribir con ayuda de los demás

Es a usted a quien le toca decidir si quiere hacer intervenir a otros en su proceso de reescritura. Para mejorar un texto, es bien sabido que nada mejor que la mirada crítica de un *verdadero lector*. Pero ¿será capaz de ser sincero sin ser brutal? Y usted, por su parte, será capaz de aceptar la crítica sin revolverse? Y después, ¿de cuánto tiempo dispone usted todavía para tener en cuenta esta crítica?

Es en función de estos tres factores como usted va a adoptar una de las cuatro estrategias de *feedback* descritas por Peter Elbow:

1. *El feedback mínimo*. Su texto está terminado. Usted pide simplemente a un amigo que verifique la ortografía y el buen lenguaje. Eso es todo.

2. *El pequeño feedback*. Usted no tiene mucho tiempo y/o no tiene ganas de que le corrijan demasiado. Somete usted a la lectura un texto no acabado, pero legible. Pide a su lector que tenga a bien leerlo con el lápiz en la mano.

Él señalará un margen, o subrayará con una *raya derecha*, todo cuanto le parezca bueno: interesante, bien dicho (acompañándolo por ejemplo del signo +). Por el contrario, señalará o subrayará con una *línea ondulada* todo cuanto le parezca malo: débil, mal dicho, incomprensible, discutible... Si él va a tener ocasión de hablar con usted, con esto basta; pero si le va a mandar su respuesta por correo, tendrá que poner unas notas diciendo por qué ha subrayado. Ejemplos: «frase demasiado larga», «esta palabra no la conozco», «párrafo soso», «aburrido», «discutible», «idea interesante», «me gustaría saber más de esto», etc. Usted verá si tiene en cuenta o no estas observaciones. Cuantas más opiniones tenga, mejor. Porque podrá comparar unas con otras, inclusive compensar unas con otras, a sabiendas de que nadie posee la verdad absoluta.

3. *El feedback medio*. Es lo mismo, pero en un estadio menos avanzado del manuscrito, momento en que los mayores cambios son todavía posibles sobre el *fondo*. El lector ha leído su opinión sobre la cuestión; y él le da la suya. Puede no estar de acuerdo del todo o en parte. Puede ver la cuestión de manera completamente diferente. Usted pide su opinión a otras personas. Compara unas con otras. De la discusión brota la luz. Usted modifica su pensamiento sobre la cuestión, o bien la expone de manera distinta (en general, con mayor sencillez).

4. *El gran feedback.* En este caso, usted autoriza a su lector a intervenir desde el principio de su proceso de escritura, luego a todo lo largo, hasta el fin. Es como un frontón en el que usted va a jugar su partida de principio a fin. Lanza usted la pelota: según la forma en que él la devuelva, corrige usted su tiro; y esto en todas las etapas del proceso. Pero este juego supone la existencia de un amigo paciente y tener mucho tiempo por delante de usted; o intercambiar su servicio con su amigo: usted le lee a él y él le lee a usted; o participar en un taller de escritura creativa. Ya sé: no es fácil encontrar semejante amigo. Y todavía resulta más raro encontrar a varios. Si encuentra siquiera a uno, consérvelo, no lo pierda: es una bendición.

LA TÉCNICA DE LOS TÍTULOS LLENOS

Escribir es reescribir. Es verdad para el texto, pero también para los títulos que forman parte de él. Esto se olvida demasiado a menudo y es una lástima. Porque el título es el elemento más importante del texto. Él resume, todo a la vez, el contenido del pasaje y lo encadena con los pasajes precedentes; constituye una especie de «gancho» que motiva a la lectura y, en relación con los demás títulos del texto, marca la articulación del pensamiento, constituyendo un circuito de lectura rápida.

Tres títulos sucesivos

Un buen título cumple estos tres objetivos a la vez. Pero es raro conseguirlo al primer intento. También lo más a menudo ocurrirá que haya que intentarlo tres veces.

En el borrador, el primer título será informativo, como dirigido a nosotros mismos. Será la *etiqueta* provisional que

pondremos para reencontrarnos en nuestro manuscrito. Pero, una vez concluida la redacción del pasaje, una vez aclarada nuestra idea, mejor precisada, ya nos será posible que el título se aproveche de estas circunstancias. Lo cambiaremos por un segundo título, a la vez más *preciso* y más *incitante*, con más «gancho» para el lector. Ambas cualidades van a menudo parejas: el lector se interesa poco por las generalidades, y prefiere los hechos precisos.

Finalmente, en el momento de la relectura final del manuscrito completo, será preciso vigilar que los títulos de los diferentes pasajes se *encadenen* bien los unos con los otros; y esto de manera que subraye la articulación del pensamiento, la progresión del razonamiento.

En resumen, si falta tiempo, es mejor consagrar la mayor parte del que se tiene en mejorar los títulos que al propio texto. Es algo fundamental en el género periodístico, pero también en los informes y en los ensayos. Yo lo hago siempre cuando me piden que mejore un informe de ingeniería. Teniendo en cuenta el tiempo gastado, el resultado es a menudo espectacular: es increíble cómo un informe indigesto se puede volver más presentable únicamente mediante un cambio de título y titulillos.

Cómo hacer sus títulos llenos

Existe una buena docena de procedimientos para transformar un título hueco en título lleno. Sea, por ejemplo, el título hueco «La seguridad de las centrales nucleares».

El procedimiento más general consiste en transformar esta frase agramatical en frase gramatical que comporte: sujeto, verbo y complemento, pudiendo ser este último afirmativo, negativo o interrogativo. Esto da, por ejemplo:

— La seguridad de las centrales nucleares *está garantizada*.

- La seguridad de las centrales nucleares *no está garantizada*.
- La seguridad de las centrales nucleares, *¿está garantizada?*

Todavía se puede aumentar la precisión mediante una cuestión precisa, sacada, por ejemplo, de la fórmula mnemotécnica: «Quién (hace) qué, dónde, cuándo, cómo, por qué, cuánto.»

- *¿Quién* garantiza la seguridad de las centrales nucleares?
- *¿Qué* es la garantía de las centrales nucleares?
- *¿Dónde* está garantizada la seguridad de las centrales nucleares?
- *¿Cuándo* está garantizada la seguridad de las centrales nucleares?
- *¿Cómo* está garantizada la seguridad de las centrales nucleares?
- *¿Por qué* es preciso garantizar la seguridad de las centrales nucleares?
- *¿Cuál* es el grado de seguridad de las centrales nucleares?

Usted puede elegir también presentar su título o bien como un hecho, o bien como una opinión, o bien como una recomendación.

Hecho: «La seguridad está garantizada, día y noche, en las centrales nucleares.»

Opinión: «La seguridad nuclear es muy *superior* a la de los transportes aéreos.»

Recomendación: «*Es preciso* mejorar todavía la seguridad de las centrales nucleares.»

También puede utilizar títulos que «venden» su idea al lector, a la manera de los reclamos comerciales o publicitarios:

- *Mediante una palabra que intriga*: «Las tres técnicas de seguridad de las centrales nucleares.»
- *Prometiendo una ventaja*: «¿Cómo bajar los costes de la seguridad nuclear sin reducirla?»
- *Insistiendo sobre el lado práctico*: «¿Cómo hacer en la práctica para reducir los costes de la seguridad nuclear?»
- *O la exclusividad*: «Un procedimiento *exclusivo* para mejorar los costes de la seguridad nuclear.»
- *O el lado sintético de su información*: «Lo que hay que saber sobre la seguridad de las centrales nucleares.»
- *O su lado descubierto, de aventura vivida*: «Yo he pasado una noche encerrado en una central nuclear para comprobar su seguridad.»

Los títulos «llenos» le ayudarán

El título lleno es quizá la técnica más importante para el dominio de la escritura. En mis comienzos, la aprendí de los periodistas que redactan títulos así para informar de prisa e interesar a los lectores apresurados. Durante mucho tiempo, yo redacté títulos huecos; después, cuando había concluido mi párrafo, buscaba a ver cuál era mi idea central y la colocaba en el título, convirtiéndolo de esta manera en lleno. Esto, hasta el día en que me di cuenta de que era bastante tonto; porque el título lleno es la más maravillosa ayuda que el autor puede ofrecerse a sí mismo para redactar más de prisa, con mayor facilidad y mejor.

Hay, *grosso modo*, dos técnicas para planificar: partir de un simple esquema, o bien de un plan detallado. En ambos casos, el título lleno constituye la mejor ayuda. En el caso de la primera técnica, en que al principio se redactan fragmentos, el título lleno es la única brújula que permitirá conjuntar a continuación, de una manera coherente, los párra-

fos*. Pero es también verdad en el otro caso: el del plan completo preestablecido. Esto es menos evidente y raramente practicado. Lo mejor es explicarlo mediante un ejemplo.

Admitamos que, antes de redactar con detalle un informe, usted haya trazado el siguiente plan:

El nuevo sistema de información de la Agencia X

INTRODUCCIÓN

1. *Las necesidades de la Agencia en información*
 - 1.1. El sistema existente
 - 1.2. El sistema propuesto
2. *Descripción del sistema*
 - 2.1. Generalidades
 - 2.2. Esquema general
 - 2.3. Esquema detallado
 - 2.3.1. Entradas
 - 2.3.2. Salidas
3. *Puesta en marcha del sistema*
 - 3.1. Los documentos
 - 3.2. El personal
 - 3.3. Los plazos
 - 3.4. El presupuesto

CONCLUSIÓN

¿Es éste un buen plan? Respuesta: en absoluto. ¿Por qué? Porque está totalmente constituido por títulos huecos, y semejantes títulos no ayudarán nada a la hora de la redacción. Sin duda alguna, este plan es mejor que nada, pero podría ser mucho mejor para guiar al lector y, sobre todo, para *guiarle a usted* como redactor. ¿Cómo hacer? Respuesta: transformar estos títulos huecos en títulos llenos. He aquí el resultado.

* Ver mi artículo «Le jeu de go comme méthode d'écriture», aparecido en *Communication et langages*, n.º 66.

El nuevo sistema de información de la Agencia: Estudio provisional

INTRODUCCIÓN: Hacer frente al aumento del volumen de información.

1. *Las nuevas necesidades en información de la Agencia.*
 - 1.1. Los límites inherentes al sistema existente.
 - 1.2. La necesidad de un sistema nuevo.
2. *Un nuevo sistema de información a dos niveles.*
 - 2.1. El principio retenido: los dos niveles.
 - 2.2. Esquema general de los cuatro anillos de información.
 - 2.3. Esquema detallado de un anillo.
 - 2.3.1. Entradas: los tres módulos de embargo.
 - 2.3.2. Las dos impresoras de salida.
3. *Una puesta a punto progresiva durante dos años.*
 - 3.1. Los ocho nuevos tipos de documentos a prever.
 - 3.2. El personal: contratación y formación.
 - 3.3. Plazo: una puesta en marcha en unos dos años.
 - 3.4. Un presupuesto total del 18 millones de francos.

CONCLUSIÓN: Aportación del nuevo sistema al desarrollo comercial de la Agencia.

He aquí el tipo de plan «lleno» que le ayudará poderosamente a redactar. Y a redactar bien. Porque estos títulos llenos son sus reguladores de escritura: ellos le indican cuál es el objetivo de la demostración y, a través de ello, el medio de alcanzarlo. Si usted se atiene rigurosamente a este plan, no correrá el riesgo ni de extraviarse ni de tener mucho que rehacer en un segundo intento.

«¡Objeción! puede que replique usted. Ciertamente, estoy de acuerdo sobre el principio. Semejante plan es el ideal. Pero, en la práctica, me será muy difícil conocer el resultado antes de haber hecho la demostración. Únicamente cuando lo haya redactado conoceré verdaderamente el título que constituirá mi conclusión.»

Y yo respondo: un título lleno no es forzosamente una conclusión precisa. Puede ser también una interrogación, una afirmación general, en resumen, algo que indique, a pesar de todo, un eje de demostración. Por otra parte, sé muy bien que se puede cambiar de opinión en el transcurso del proceso de redacción. Estaba uno seguro de que iba a demostrar X, y después resulta que demuestra Y... Esto no es grave. Escribir es siempre rectificar el pensamiento. Lo esencial sigue siendo que un título *tan lleno como sea posible* es la mejor ayuda que se pueda ofrecer a sí mismo un autor que quiera ser cortés consigo mismo.

Otra ventaja: si para someter a prueba su plan, antes de redactarlo, decide usted mostrarlo a un colega o a su jefe... Si el dicho plan está «hueco», nadie podrá hacerle la menor crítica útil. En cambio, si está «lleno», eso sí será posible. Última ventaja: el título lleno previene toda mala interpretación entre usted y los otros desde el momento en que su escrito debe entrar en un sistema de escritos más vasto.

Supongamos que usted es ingeniero nuclear y que su jefe le pide que redacte la sección del proyecto titulada: «Seguridad de la alimentación de las bombas primarias.» Semejante título, hueco, corre el riesgo de ser interpretado de varios modos. De hecho, su jefe quisiera que usted hablase únicamente de «La necesidad de *dos alimentaciones eléctricas independientes* para garantizar la seguridad de las bombas primarias de enfriamiento del reactor nuclear.» De esto, y nada más que de esto. Con un título lleno, no hay la menor posibilidad de ambigüedad.

El título lleno: intentarlo es adoptarlo.

EL ARTE OLVIDADO DEL PARÁGRAFO

Escribiendo según la lógica, me pregunto si es *razonable* que tal proposición preceda a tal otra. Escribiendo según la

retórica, lo que me pregunto es si este orden resultará *eficaz* para persuadir al lector. En determinados casos, voy a anunciar por adelantado al lector lo que voy a intentar demostrar. En otros, por el contrario, puedo preferir colocar los argumentos al principio y formular mi proposición a continuación. En algunos más, en fin, puedo razonar por oposición con una opinión adversa, o por analogía con una idea ya conocida.

Estas diferentes estrategias son las que desembocan en las estructuras de párrafos diferentes que vamos a ver.

El párrafo es un módulo

Antes de la Edad Media no existía; lo que no quiere decir que, en aquella época, los autores no supieron componer, sino que la unidad de composición, para ellos, era la frase, que podía llegar a ser muy larga. Como el pergamino era muy caro, no era cosa de hacer blancos e ir de una línea a otra como se hace hoy. El signo de párrafo (§) aparece entonces como un supersigno de puntuación, que sirve para delimitar las frases, o un conjunto de frases que forman una cierta totalidad y permiten exponer voz y pensamiento. El signo de párrafo (§) significa «escrito al lado»: era, efectivamente, situado al margen (o en el interior mismo del texto), para significar una pausa más fuerte. En lo sucesivo, se llamó «párrafo» a un conjunto de frases delimitado por dos signos §: el signo se convirtió en la cosa: el módulo de lectura.

El párrafo es una mano

En su libro, Ann Berthoff compara el párrafo con una mano que reúne un cierto número de objetos. Pero la manera de sostener este puñado depende de los objetos que lo constituyen: la mano tomará una forma diferente, según recoja un puñado de granos, eche el agua fuera de la barca,

agarre el mango de una pala, atrape un haz de hilos o sostenga a la vez tres pelotas de tenis. Pero —como lo han hecho ver los prehistoriadores—, en todos los casos, la mano no se convierte en preñil más que gracias al «*pulgar oponible*»; es porque el pulgar se puede oponer a los otros dedos por lo que la mano puede prender (un accidente en el pulgar es mucho más grave que en cualquier otro dedo).

Así pues, para que el párrafo sea algo más que un montón de ideas, es preciso que contenga un principio de unidad: un «*pulgar oponible*». Una idea clave que domine y ordene a las otras. Ella debe ser, todo a la vez, el resumen del pensamiento del autor y el del mensaje que envía al lector. Este mensaje se puede formular, o bien como una pregunta, o bien como una afirmación, pero debe poder ser formulable. Si no, no hay párrafo.

Siete defectos corrientes de los párrafos

He aquí ejemplos tipos de párrafos mal contruidos:

— En cabecera, el autor anuncia una proposición, pero, a través de sucesivos deslizamientos... termina por demostrar otra.

— El autor anuncia su idea, pero no la demuestra suficientemente; por ejemplo, erige un ejemplo particular para un caso general. El lector se queda escéptico...

— El autor anuncia, demuestra, pero... no concluye claramente: al lector le gustaría creer al autor, pero no sabe bien qué creer.

— El párrafo está constituido por una aceptable sucesión de ejemplos, pero la idea general no figura ni al principio ni al final.

— El ejemplo que viene en apoyo de una idea es una anécdota mal centrada en relación con ella: el autor no logra convencer.

— El lector no comprende claramente ni cuál es la idea de base del párrafo ni lo que el autor quiere demostrar.

— El párrafo forma un largo bloque farragoso sin puntos y aparte ni sangrías; o, por el contrario, aparece desmenuzado en una multitud de frases aparte.

El arte esencial del párrafo

Evitar estos defectos supone la capacidad esencial de redactar párrafos. Capacidad que se pierde por no ser bien enseñada... Porque en otro tiempo lo fue; hace menos de un siglo. Escritores como Renan, Brunetière o Taine eran verdaderos maestros del párrafo. Lansón, importante personalidad de la enseñanza laica de principios de siglo, insistía mucho para que este arte fuese convenientemente enseñado en la secundaria, desde la clase de tercero.

El párrafo es esencial. Porque se trata no solamente del bloque elemental de una disertación, sino incluso una mini-disertación en potencia, supuesto que esté lo suficientemente guarnecido. Es, pues, por él por donde comienza el arte de la composición, es decir, el arte de encadenar una serie de ideas en una secuencia demostrativa.

En su libro sobre «el trabajo intelectual», Jean Guitton cuenta que él recibió esta enseñanza de Bézard y que él lo enseñaba a su vez a sus alumnos.

Cuatro formas de hacer un párrafo

El párrafo es, pues, una cadena elemental que encierra una idea. Pero hay diferentes tipos de cadenas. Guitton distingue tres: *a priori*, *a posteriori*, a contrario.

1. *A priori*: es la idea general en el encabezamiento, seguida de su despliegue en justificaciones, ejemplos y, eventualmente, excepciones o atenuacio-



nes. Y termina por una fórmula bien expresada que lo resume todo.

Éste es, en particular, el método del silogismo deductivo: Sócrates es mortal. En efecto: todos los hombres son mortales; Sócrates es un hombre; luego Sócrates es mortal.

2. *A posteriori*: es el orden inverso, inductivo, que va de los hechos a las ideas. Parto de un cierto número de ejemplos, de hechos, de observaciones, y de todo ello extraigo una idea abstracta, más general.

Ejemplo: Sócrates ha muerto; Aristóteles y Descartes, también; todos mis antepasados están muertos y no se conoce a un solo hombre que haya sobrevivido. Luego todos los hombres son mortales.

3. *A contrario*: es partir de una idea adversa para criticarla y establecer finalmente la propia.

Ejemplo: algunas personas piensan que el hombre es inmortal; ahora bien, nosotros tenemos en la mano todas las pruebas que lo contradicen, y sus débiles argumentos no se sostienen. Luego todos los hombres son mortales.

4. A estas tres categorías añado una cuarta: *la paralela*, que es la inversa de la precedente.

Con el mismo ejemplo, daría: El hombre es ciertamente un animal un poco especial, pero forma parte del reino animal. Por tanto, *lo mismo* que los otros animales son mortales, el hombre es mortal.

El *a priori* es el más frecuente

Éstos son los cuatro «tipos ideales» de párrafos: los párrafos reales —los que nos solemos encontrar en los



textos— se parecen a ellos más o menos. Al principio, es frecuente encontrarse párrafos *truncados*; es decir, párrafos cuyo razonamiento prosigue en el párrafo siguiente. Después se pueden encontrar párrafos que comienzan por «a contrario» y terminan por *a priori*. Asimismo, párrafos que comienzan por una paralela y concluyen por una estructura *a priori*.

Por otra parte, la frecuencia de aparición de estas diferentes estructuras es muy desigual. El procedimiento *a priori* es, con mucho, el más extendido: representa un promedio de un 70 por 100 de los casos; y se lo encuentra lo más a menudo en el *cuerpo* de los textos. Por contra, las otras formas son más utilizadas en las introducciones y en las conclusiones. En fin, la estructura a contrario es frecuente en los discursos de ideas: literatura, filosofía, ciencias...

En la práctica, en el cuerpo de los textos no se puede recomendar otra forma que la *a priori*. ¿Por qué? Porque es una «estructura anticipadora», como diría F. Richaudeau: una estructura que, permitiéndonos prever la continuación, facilita permanentemente la lectura.

Tres claves para someter a prueba un párrafo

El valor de un párrafo depende de su *unidad*, de su *coherencia* y de su *fuerza*. Estas tres cualidades van por orden creciente.

Sin unidad, sin «pulgar oponible», no hay párrafo: es una condición mínima para su existencia. Pero puede haber unidad sin coherencia. También es preciso verificar que los elementos que componen esta unidad se refuerzan mutuamente. En fin, estas dos cualidades reunidas pueden quedar coronadas por una última que las resume y las completa: la fuerza de convicción para el lector. Así, el párrafo pasa gradualmente de la mención «pasable» a la mención «bien» y a la mención «muy bien».

Después de haber escrito su párrafo, verifique su unidad. Para ello, póngale un título que resuma su idea clave: pregunta o afirmación. Si esto no es posible, es que es un mal párrafo. O que contiene demasiadas ideas y es preciso fraccionarlo. O que contiene demasiado pocas y hay que suprimirlo, rescatando la única idea válida para otro párrafo.

Una vez eliminadas las frases extrañas, no por esto se puede estar seguro de que su párrafo sea coherente. Ahora es preciso verificar el encadenamiento de las frases elegidas. Si no están en buen orden, hay que descubrir este orden y hacer los cambios precisos. Luego hay que verificar que las palabras-postes indicadores correctos* balizan bien su razonamiento entre la primera y la última frase del párrafo.

Tercera y última operación: eleve su párrafo de la mención «bien» a la mención «excelente», dándole «punch», fuerza de convicción. Para lograrlo, elimine todas las palabras inútiles que lo oscurecen y hacen pesado. ¡Déle nervio! ¡Estilo! ¡Nada de giros chocantes! Cuide muy particularmente la última frase que constituye su remate: debe ser más concisa, más brillante, más fuerte que las demás. Para conseguir del lector... ¡La convicción!

Aquí, una figura de estilo será bienvenida: una metáfora sorprendente, una elipsis audaz, una inversión atrevida... El estilo proverbial puede ayudarnos en este caso: «A buen fin, no hay mal principio»; «A padre avaro, hijo pródigo»; «Donde las dan, las toman»; «Quien mucho abarca, poco aprieta», etcétera.

Termine por una fórmula que al lector no se le borre de la memoria. Algo que encante o que suene como un estallido.

* Pero, o, y, pues, ahora bien, ni, porque, el cual, etcétera.

Cómo dar consistencia a un párrafo: AHRE

¿Usted pretende transformar una idea clave en párrafo? No esté «en los ahres: recuerde estas siglas mnemotécnicas AHRE. Usted quiere, por ejemplo, mostrar que «la energía nuclear es menos peligrosa de lo que se cree». Puede argumentar de cuatro maneras, bien aisladas, bien adicionadas.

A como argumento de apoyo: «Es justamente porque las materias radiactivas son potencialmente peligrosas por lo que se extremen las precauciones a su respecto. Es, pues, *porque* la industria nuclear es consciente de que el peligro que implica es más cierto que el de la industria química o minera».

H como hechos: «Las *medidas* de radiactividad tomadas delante de las centrales nucleares muestran que su nivel es más débil que en las casas de granito o ante los postes de la televisión.»

R como referencia: «*Louis Néel*, premio Nobel de Física, ha declarado que las centrales nucleares son seguras.» O «*Las compañías de seguro* demuestran mediante sus estadísticas que los accidentes son menos numerosos en las centrales nucleares que en casi todos los demás sectores industriales.»

E como ejemplo: «Las medidas de radiactividad hechas en los desechos líquidos de la *central de Chooz*, en el Meuse, son inferiores a las de los ríos cercanos que atraviesan terrenos graníticos.»

El párrafo como tests de frases

Es el caso que la técnica del párrafo permite salir del viejo dilema de la prioridad de las partes sobre el todo o del

todo sobre las partes: del cerebro izquierdo y del cerebro derecho. El texto no es prioritario en relación a las frases, ni las frases en relación al texto: deben emerger modelándose el uno al otro por ajustes sucesivos. Pero es a menudo al nivel del párrafo —estructura media— como este ajuste encuentra su mejor lugar. Y es aquí donde nuestro cuerpo calloso, que lo regula, encuentra su mejor eficacia.

El párrafo es la forma que guía a un tiempo la emisión y la reescritura de las frases. Es el frontón sobre el cual lanzamos nuestras frases como pelotas, para comprobar su efecto. Según la manera como la frase vuelve a nosotros, sabremos si ha sido bien lanzada o no; y, si tal es el caso, en qué sentido la debemos volver a lanzar para rectificar el tiro.

Regla de oro: No reescribir nunca una frase aislada: es tiempo perdido. Hacerlo sólo en el encadenamiento de un párrafo que regulará su forma definitiva.

CÓMO ENCADENAR LOS PARÁGRAFOS: EL PLAN

Usted tiene ya redactada una serie de párrafos. Ahora busca su mejor ordenación para componer un texto del tipo disertación o ensayo. Recuerde la fórmula mnemotécnica SHOR; sigla de Situación, Hechos, Opiniones, Recomendaciones.

Si, como le he aconsejado, cada párrafo tiene ya su título (provisional) que lo resume bien, el problema se reduce a clasificar esos títulos. Para ello, ponga en primer lugar los párrafos que indican la situación y los hechos; prosiga por aquel o aquellos que indican sus opiniones; concluya eventualmente por los que formulan sus recomendaciones. Ejemplo:

H La informática es una necesidad para la empresa moderna.

01 (Pero) los grandes sistemas sólo convienen a las grandes empresas.

02 Para las pequeñas y medianas empresas resulta mejor la microinformática.

R1 Propongo, pues, que nuestra sociedad se equipe con microinformática.

R2 De todos los suministradores posibles, la mejor elección para nosotros es «Apple».

Una forma cercana de proceder es presentar su texto como una resolución de problema llevada por escrito. Es *El método SPRI*, título de mi libro precedente: *Situación, Problema, Resolución* de principio, *Información* detallada o aplicada.

Retomemos el mismo ejemplo:

S La informática es una necesidad para la empresa moderna.

P Pero existen diferentes sistemas, cada uno con sus ventajas y sus inconvenientes. El caso de las grandes empresas no es el mismo que el de las pequeñas y medianas. ¿Qué elegir?

R Nuestro estudio muestra claramente el interés de equiparnos en microinformática.

I Y, precisamente, encargar 40 «Makintosh» de la casa «Apple», constructor que presenta para nosotros la mejor relación calidad/precio.

Estas dos técnicas le resultarán preciosas, no solamente para las disertaciones, sino también para las cartas de negocios, los informes y la mayoría de los escritos de empresa.

Aplicación: lectura rápida y resumen

El conocimiento de las cuatro clases de párrafos no sirve únicamente para la buena escritura, es también muy útil para la lectura rápida y el resumen de texto.

Para tomar conocimiento de un texto sin tener que leerlo todo, es muy importante descubrir su estructura. Usted puede comenzar por considerar la hipótesis más frecuente: la de la estructura *a priori*. Así, leyendo solamente la primera frase de cada párrafo, usted debería tener un resumen del texto. Si tal no es el caso, inténtelo con la primera línea. Si esto tampoco marcha, intente descubrir un procedimiento «a contrario» o en paralelo.

También es un excelente método si tiene que hacer un resumen de texto para los exámenes.

Si (como en este libro) cada párrafo va precedido de un intertítulo, normalmente éste debe contener la idea clave. Pero ello puede ser de dos maneras. O «en lleno» o «en hueco».

Un título hueco es un título que delimita un contenido, pero que no formula mensaje ni aserto. Ejemplo: «Las ventas de la sociedad X en 1986».

Un título lleno es el título que formula claramente la idea clave; por ejemplo: «En 1986, las ventas de la sociedad X han bajado en un 20 por 100. En el segundo caso, su resumen está completo, o casi. En el primero, necesitará usted transformar este «cuadro» en mensaje significativo.

Para concluir, escuchemos el mensaje de Ann Berthoff

«Reescribir no es lo mismo que corregir. Reescribir es parte integrante de *componer*; no de *corregir*. Al reescribir, usted compone párrafos. Usted *escribe* frases; usted *reescribe* párrafos. Es sólo cuando usted tiene varias frases —un párrafo en formación— cuando tiene sentido reescribir una frase. Al empezar, usted no sabe verdaderamente lo que va a decir y su objetivo es saber «lo que quiere decir» (...). El análisis gramatical y la corrección de la frase no son sino el último estadio de la escritura; no hay que emprenderlo antes de que su reescritura esté terminada.»

¿El arte y la manera de hacerlo?

Lo encontrará en cualquier buen manual de escritura clásica.

Encontrará, resumidos en forma de máximas, estos consejos de legibilidad en las páginas 207 y 208.

Capítulo 9

Cómo trabajan los escritores: consejos prácticos

Cómo trabajan los escritores. Éste es el título del libro que Jean-Louis de Rambures publicó en 1978 en las Ediciones Flammarion. Este periodista de *Le Monde* entrevistó a veinticinco escritores contemporáneos acerca de su manera de trabajar. En su mayoría se trata de novelistas, pero no todos; Barthes, Butor, Levi-Strauss son, ante todo, ensayistas.

Todos trabajan de una forma muy particular: pero todos tienen un punto en común: es la elección, casi maniática para algunos, de su lugar, de su momento y de sus útiles de trabajo. Muchos no dejan nada al azar: ni la elección de su pluma, ni el color del papel, ni la disposición de su escritorio, ni la hora de trabajar, ni la estación más propicia...

Esto es lo mismo que afirmar la importancia de los factores materiales y del ambiente sobre la escritura.

TRANSFORMAR AL MÁXIMO EN TRABAJO MANUAL

El pecado favorito del intelectual —su deformación profesional— es creer que, puesto que pensar es trabajar con ideas, el lado material de su oficio no tiene importancia: «Yo trabajo las ideas en mi cabeza, parece decir, no me fastidie con consideraciones tan triviales como la pluma o el lápiz o el formato del papel.»

Pero, a fuerza de rechinar los dientes ante la realidad, a la larga regresa a posiciones más modestas. Y, sobre todo, a prácticas más realistas. Termina por comprender que su interés bien entendido consiste en *transformar al máximo el trabajo intelectual en trabajo manual*. En primer lugar, haciendo notas para aliviar la memoria. Después, haciendo esas notas manejables, por ejemplo, fichas, para poder sacar partido verdaderamente de su documentación. Finalmente, para poder hacer la mezcla y la clasificación de las ideas en su cabeza mediante la mezcla y la clasificación *manual* de dichas fichas.

Yo he vivido un ejemplo personal: durante más de un año, mi hermana peleaba con su tesis de etnología... hasta el día en que le hice leer el capítulo 14 de mi *Méthode SPRI*, consagrado al método de las fichas. Fue así como ella pudo transformar una multitud de notas, de fotocopias y de cuadernos diversos y variados, en dos cajas de fichas: una para las fuentes (autores y títulos) y la otra para las ideas claves (con remisión a los autores). Mientras que, a la partida, ella no tenía la menor idea acerca del plan, a la llegada, mediante la simple operación de la clasificación, poseía ya uno que le permitiría comenzar a redactar (tanto que su profesor, encantado, le pidió prestadas las fichas para copiarlas). En octubre de 1985 leyó por fin su tesis. Muchos darán su aprobación educadamente en este punto, pero no pasarán jamás a los hechos cuando se trate de desembolsar el precio del fichero y de las fichas. Ahora bien, ese es justamente el interés de la ficha: por lo mismo que cuesta cara, *reflexionaremos* antes de utilizar una; y, dado que es pequeña, nos obligará a anotar más que lo *esencial*. Fue por esta sola cuestión de dinero por la que el hijo de un amigo mío tuvo que dedicar todo un verano a redactar una memoria en lugar de ir a la playa. En resumidas cuentas, es suponer demasiado de la capacidad del cerebro creerse capaz de manipular un centenar de ideas en la cabeza. Si «Dios tiene necesi-

dad de los hombres», el cerebro tiene necesidad de las manos. Y la mano, de la pluma y el papel adecuados.

Las pinzas de Jean Guénot

Jean Guénot es un profesor-escriptor-autoeditor que vive en Saint-Cloud y enseña escritura creativa en la Universidad del distrito VII de París. Yo lo aprecio por su inconformismo y su sentido del humor. En su escrito «enseñar la creación de textos», publicado en *Le livre en France* (ed. Retz), revela su método de trabajo, que sacó de Scott Fitzgerald.

Como autor, usted tiene una biblioteca. En sus anaqueles de madera, clava usted algunas alcayatas y, en ellas, cuelga pinzas de dibujante. De izquierda a derecha, sujetas por las pinzas, cuelga las hojas de cada capítulo. «De este modo, los momentos de atención se convierten en lugares en el espacio.» Mediante esta conversión del cerebro izquierdo hacia el cerebro derecho puede usted visualizar el crecimiento de su texto de una sola ojeada descuidada, casi sin darse cuenta. Cuando trabaje en un capítulo, puede descolgarlo y después volverlo a colgar. Cuando esté todo terminado, lo reúne y quedará sorprendido.

El laminado-pegado de Seylie

Usted probablemente no conoce a Hans Selye, ya fallecido; pero sin duda conoce a su bebé: la teoría del estrés. Era un canadiense de origen húngaro, director de un centro de investigaciones biológicas en el Canadá. En su libro *Du rêve à la découverte: l'esprit scientifique* (ed. Le Jour), relata su aventura intelectual y da buenos consejos a los futuros investigadores y hombres de ciencia.

Aunque no conoce la teoría de los dos cerebros, demuestra que la ha comprendido perfectamente: de manera intuitiva, describe el método científico experimental, no como el método «racional» por excelencia, sino como un método «semiintuitivo». Él sabe perfectamente que los métodos mediante los cuales se *prueba* no son aquellos por los que se *encuentra*...

Sabe también muy bien que no se hace un texto en un santiamén, al primer golpe, y que son necesarias varias versiones, realizar cambios y correcciones. Su instrumento es un clasificador de anillas de un formato *superior* al formato comercial (de un comerciante de artículos de dibujo). El mío tiene exactamente 32 x 37 centímetros y contiene 30 intercaladores *de plástico*. Usted escribe su texto o lo mecanografía. No se siente satisfecho del orden de los párrafos; quiere cortar o añadir algo; pues es muy fácil: cada lámina de papel es sostenida por dos trozos de cinta adhesiva, pegada al margen sobre el plástico. Usted no tiene más que despegar y volver a pegar, por otra parte. El *scotch* conservará durante largo tiempo su poder adhesivo. Logrado el orden definitivo, no tiene usted más que dar el clasificador a su secretaria (o volverlo a copiar usted mismo). Este clasificador sirve indefinidamente; y resulta muy práctico para escribir un texto de mediana longitud, como un artículo o un informe.

Caligrafía, placer de escribir

Es imposible que a uno le guste escribir si al mismo tiempo detesta su escritura.

Si hoy día estamos enfadados con la escritura, es en parte también porque escribimos mal. Quiero decir: porque trazamos mal las letras sobre el papel; y como nuestra escritura no es bonita, no la amamos, ya no la amamos...

Sin duda esto no es nuevo ni enteramente culpa nuestra: el *estrés* de la vida moderna tiene mucho que ver con ello. En primer lugar, las notas de curso tomadas a toda velocidad... A continuación la necesidad de escribir cada vez más de prisa por los apremios de la vida diaria... Todo esto ha deformado nuestra escritura. Desagradable a la vista, nos hace sentirnos insatisfechos de nosotros mismos. Muchos ejecutivos se quitan de encima el problema pidiendo a sus mecanógrafas que pasen a máquina sus *garabatos*. Sé muy bien que esto no resuelve el problema de fondo: recuperar nuestra autoestimación en y por medio de la escritura. Es por esto por lo que Laurence Crayssac, en sus cursillos de escritura profesional de la CEGOS, obliga a hacer ejercicios de caligrafía, inclusive y sobre todo a los ingenieros y ejecutivos de alto nivel: recuperar el placer de escribir pasa *también* por la caligrafía.

Caligrafía, bella obra

Caligrafía significa en griego escritura bella. Escritura bien trazada, letras bien formadas, líneas bien hechas. «Armonía del negro de los títulos, del gris del texto, del blanco de los márgenes»; tales son los factores de una hermosa caligrafía.

En este dominio, la enseñanza ha retrocedido. So pretexto de respetar la «libertad del niño» se resignan demasiado pronto a la mediocridad. Yo he tenido un colaborador que practicaba dos escrituras: la redonda y la inglesa, pero esto está en retroceso... Después de la guerra, la enseñanza de la caligrafía ha decaído de tal modo que se está obligado hoy a añadir, en la enseñanza primaria, cursos de trabajos manuales para paliar la ausencia de la educación de la mano que se habría conseguido mediante la normal enseñanza del dibujo de letras. Es el diagnóstico de un inspector general de Educación nacional...

Pero nunca es demasiado tarde para hacer las cosas bien: sea cual sea su edad, le recomiendo el precioso libro de Fernand Baudin, *La typographie au tableau noir* (Retz). El autor es profesor en una escuela de bellas artes de Anvers. Además, añadiendo el gesto a la palabra, ha calografiado con su experta mano una buena parte de su libro.

Blancos: ¿silencio o palabras?

Aragon: «De repente, me pareció que las palabras se enfrentaban con los blancos que se formaban, a un lado y otro de ellas, de los márgenes del papel. Esto les confería un carácter nuevo, como si las hubiese escrito entre silencios.» Al ser toda percepción la percepción de una figura sobre un fondo, las palabras escritas no pueden existir más que sobre un fondo-silencio. Pero hay más y mejor: «El blanco dejado voluntariamente por el autor entre los párrafos es una invitación, hecha al lector, a que escriba sobre él sus propios pensamientos. A convertirse en un coautor del texto. Una página demasiado cerrada es como un monólogo del autor; una página con blancos, una invitación al diálogo.»

EJERCICIO DE CALIGRAFÍA

Para esto, tome una hermosa hoja de papel sin rayar, una buena estilográfica y copie en ella un bonito párrafo que a usted le guste mucho. Hágalo escribiendo despacio, cadenciosamente, intentando formar perfectamente cada letra: como si la dibujase con pinceles a la manera de los calígrafos chinos o japoneses. Realice este ejercicio al menos una vez al mes. Por ejemplo, cada vez que escriba una tarjeta postal. Esto le dará más seguridad para escribir: en todos los sentidos del término...

Cómo he escrito yo este libro

Mi pequeña historia ilustra la importancia de las herramientas materiales de la escritura, importancia que me ha llevado más de veinte años descubrir.

1. *La recolección.* En primer lugar, tomé dos archivadores rojos, de formato comercial, de esos que sirven para colocar los expedientes. Uno para mi despacho y el otro para mi casa. Cada vez que encontraba un papel que tuviera que ver, de cerca o de lejos, con mi tema, lo metía en uno de ellos: notas manuscritas, fotocopias de páginas de libros, artículos recortados de revistas, etcétera.

De vez en cuando, abría la caja, ordenaba los papeles y los metía en carpetillas clasificados por temas...

2. *El Oso.* Es el nombre de mi primer manuscrito informal. Lo que Flaubert llamaba «el monstruo». Para esto, utilizo un viejo clasificador de mecanógrafa que había encontrado en el despacho. Es un clasificador dividido en doce compartimentos, numerados del 1 al 12, destinado a presentar la correspondencia al jefe.

Para mí, esto hacía de entrada doce capítulos. Clasifiqué una primera selección de papeles en aquellos doce compartimentos. No he de decir que, en el transcurso de dieciséis meses de redacción, el orden cambió cuatro veces. Pero esto no es nada grave: basta tomar los papeles de un casillero y meterlos en otro. Por otra parte, este número limitado a doce me obligaba a restringir mis elecciones: nada de un posible decimotercer capítulo (salvo una última rúbrica: «no clasificada»).

A medida que redactaba, solamente sobre el anverso del papel, párrafos semiautónomos, colocaba estas páginas en la casilla que me parecía más pertinente.

3. *El clasificador verde de anillas.* Cuando un capítulo o un subcapítulo tomaba forma, lo daba a copiar. Pero, esta

vez, clasificando el manuscrito en un clasificador de anillas que tenía doce intercaladores.

Por principio, nunca redacto la introducción ni la conclusión antes del último momento. Hoy, 1 de junio de 1985, en el momento en que redacto este pasaje, no sé todavía cuál será su contenido, aunque ya tengo más de una docena de hojas de documentos a la espera.

4. *Últimos toques.* De aquí a unos meses, todo este clasificador verde estará lleno. Lo verificaré todo. Modificaré los títulos y lo enviaré todo al señor Richaudeau.

5. *Acabado.* En marzo del 86, compruebo que el primer manuscrito equivaldría a unas 280 páginas impresas, siendo el caso que el editor no quiere más que 180. Esto no es grave: en un fin de semana voy a suprimir un centenar de páginas. (Con ellas, ya tengo para empezar con un nuevo libro).

PONGA A PRUEBA SU CAPACIDAD PARA ESCRIBIR

Los cuatro ejercicios de Mrs. Brande

Convertirse en un escritor (Becoming a writer): tal es el título del breve libro en inglés que la escritora y profesora Dorothea Brande escribió en 1934 para Saint-Martin Press.

Es efectivamente único: es el único que trata de la cuestión de la higiene de la vida y del modo de trabajo de un escritor. Y esto, además de todo el aprendizaje técnico de la escritura. Como ella dice, «mi libro es y seguirá siendo único y es preciso leerlo antes que todos los demás». En principio, ya resulta extraordinario que la autora describa, en 1934, con tanta precisión, ese doble funcionamiento cerebral por el que Sperry llegaría a obtener el premio Nobel... ¡cincuenta años más tarde! Fiel al vocabulario freudiano, habla de «consciente» e «inconsciente», pero todo es

como si se pudiera leer «cerebro derecho» y «cerebro izquierdo», o «cortical» y «límbico».

Además, la autora propone una serie de ejercicios verdaderamente interesantes para poner a prueba la capacidad de escritor.

1. Se levanta usted por la mañana treinta minutos antes de la hora habitual y, sin vestirse ni comer, se pone a escribir inmediatamente lo que le pase por la cabeza, durante treinta minutos, sin parar, en un estado de semi-vigilia. Esto, para favorecer la escritura creativa directamente brotada «del inconsciente». Guarda los papeles para leerlos todos juntos un mes más tarde. Sólo entonces lleve a cabo un juicio crítico sobre su producción para ver sobre todo sus puntos *fuertes*: diálogo, descripción, discusión... Esto ayuda a determinar una vocación para un determinado género: teatro, novela, ensayo...

2. Por la mañana, considere el tiempo de que dispone y fíjese para un momento de la jornada un rato libre de veinte minutos, durante los cuales se promete a sí mismo escribir. Mantener esta promesa pase lo que pase. Escribir a la hora fijada. ¿Qué? Lo que usted quiera. No releer lo escrito sino mucho más tarde. La autora pretende que si usted no logra culminar este segundo ejercicio, es decir, si usted encuentra demasiado a menudo un pretexto para eludir su compromiso de escribir, es señal de que no tiene vocación y más vale que renuncie a este oficio.

3. Para los novelistas que tienen que hacer descripciones, ella recomienda también, al menos cada mes, conservar y desarrollar el *sentido de la observación*. Para ello, al subir al autobús, por ejemplo, haga como si se encontrase en un planeta extraño; intente observarlo todo y anotarlo mentalmente de una mane-

ra precisa. (Por ejemplo, que el conductor parece tener unos cincuenta años, que tiene algunos cabellos grises, que su traje es azul marino, que lleva zapatos marrones con cordones, que el autobús huele a plástico recalentado, que el asiento está pegajoso al tacto, etc.) De regreso en su casa, escribir todo esto. Este ejercicio está destinado a romper las costumbres y a mirar las cosas «con ojos nuevos, como los de un niño».

4. El ejercicio más difícil —pero que pondrá a prueba su capacidad de escritor potencial— es la concentración mental. Para comenzar, tome un objeto bastante neutro —como una pelota gris— y concéntrese sobre él. Tiene que ralentizar el flujo de sus pensamientos hasta concentrarlo en un solo pensamiento: la pelota. Después, suavemente, cierre los ojos para no verla. Y conserve en la mente su imagen durante el mayor tiempo posible.

Al cabo de algunos ensayos, usted debería ser capaz de sustituir la imagen de la pelota por la de, por ejemplo, uno de sus personajes, y «verlo» como si estuviese allí, delante de usted. Y ello de manera de poder describirlo por escrito con todo detalle.

Si usted domina estos cuatro tipos de ejercicios: escribir de manera semiinconsciente, escribir a la fuerza a una hora fija, saber observar de una manera activa y saber fijar a voluntad su pensamiento, Dorothea Brande le promete que usted puede llegar a ser escritor. Y ello inclusive si en principio no cuenta con un especial talento para ello. Este talento vendrá después, a través del estudio, la reflexión, los ejercicios de escritura, el atento estudio de los grandes autores, etc. En una palabra: todos los métodos clásicos. Pero, antes que nada, debe dominar la única cualidad que encierra todas las demás: saber «conectar con su inconsciente» para poder extraer de él las mil y una riquezas que allí dormitaban.

Cómo impulsar la inspiración

Para los trabajos de encargo

Le han encargado un texto, pero usted cree que no «lo siente», o que le falta inspiración. En una palabra, que no logra «conectar con su inconsciente». Para ayudar a que se produzca esta conexión, intente escribir, *no el propio texto, sino su «situación retórica»*. Para esto, copie las cinco preguntas de Lasswell e intente responder a ellas: «¿Qué? ¿De qué? ¿A quién? ¿Dónde y cuándo? ¿Y con qué efecto?»

Dicho de otro modo, haga como el matemático: suponga el problema resuelto y deduzca las consecuencias de ello. ¿No se ve usted en el papel de X que habla? Imagine a otro autor, X', que estaría en tal situación y que saldría adelante... ¿Qué *perfil* tendría? ¿Quién vería usted en ese papel? ¿Qué diría él para convencer? ¿Cómo lo diría? Por otra parte, ¿usted no «siente» a su público? ¿Piensa que no estará interesado en leerle? Imagine a un lector tipo Y tal y como si fuese ese lector interesado por su tema. ¿Qué perfil tendría? ¿Sería un muchacho de quince años? ¿O una mujer divorciada de cuarenta y cinco? ¿Qué es lo que le interesaría? ¿Cómo presentarle entonces el tema?

Ahora, escriba *como* si usted fuera el buen autor que escribe para el buen lector. Métase en su piel y escriba: la inspiración vendrá.

Para las obras personales

Aquí, es tanto más difícil cuanto que es *usted* quien tiene que encontrar su tema. La mayoría de los autores le dirán que la primera idea de su texto les ha venido en un destello de iluminación. De repente, han visto dibujarse ante sus ojos a su personaje, o una estructura dramática o también el argumento de un ensayo... Se precipitaron entonces sobre el papel para tomar el mayor número de notas posible. Sobre la marcha, son entonces capaces de trabajar como

febriles durante varias horas o incluso durante varios días. Pero, muy a menudo, tras un primer esbozo, la inspiración se acalla; y se quedan secos y desolados...

Es entonces cuando se puede utilizar el método sugerido por Dorothea Brande. Ella ha observado con mucha finura —analizando confesiones de autores— que muchos reencontraban su inspiración entregándose a una actividad completamente ajena. Para uno será encerar el parqué, para otro montar a caballo, para otros escuchar música, hacer ganchillo, dar largos paseos a pie...

¿Qué denominador común hay entre todas estas actividades tan diversas y tan distintas de la escritura? Respuesta: todas son *rítmicas, monótonas y sin palabras*. Mediante ellas, el autor intenta ponerse en «estado de ligera autohipnosis», para «conectar con su inconsciente». Aparentemente, el autor no «hace» nada. En realidad, «incuba» su tema en el inconsciente. Y lo incuba tanto y tan bien que, al cabo de este largo ejercicio de paciencia, estallará una nueva iluminación, que, esta vez, será a menudo la buena. Entonces podrá reemprender su escritura y llevarla adelante...

Los místicos hindúes alcanzan el mismo estado cuando recitan incansablemente el mismo verso llamado *mantra*. Se concentran por autohipnosis. También Mrs. Brande declara que se pueden reemplazar todas estas pequeñas manías de escritores por un solo ejercicio: *la concentración mental*.

Tras su periodo de concentración, dé una vuelta a pie. Camine de manera relajada, componiendo su texto mentalmente. Cuando empiece a cansarse, regrese a su casa. Tome un baño y tiéndase sobre la espalda en una habitación oscura. No duerma; continúe escribiendo mentalmente su texto. Al cabo de veinte minutos o una hora, debe sentir una necesidad imperiosa de escribir. Hágalo entonces, siempre manteniéndose en ese estado semisonambólico. El resultado será bueno.

Descienda al ritmo alfa

Hoy en día, con los progresos en el estudio del cerebro con el electroencefalograma, tenemos ya la justificación científica de los consejos de Mrs. Brande. Se trata de hacer descender el ritmo de las ondas cerebrales del nivel beta al nivel alfa (e incluso theta). Me explico.

En el estado normal, la vigilia activa, nuestro cerebro está bajo el régimen de las ondas beta (50 a 14 ciclos por segundo). Un descenso nos advierte que estamos fatigados y que deberíamos descansar. Si obedecemos a esta llamada de nuestro cerebro, descendemos al nivel alfa (14 a 7 ciclos por segundo). Nos convertimos entonces en una «conexión interna», con pérdida del sentido del espacio y del tiempo, y percibimos muchas imágenes mentales del cerebro derecho. Nos quedamos dormidos en el nivel theta (7 a 4 ciclos por segundo). En el sueño profundo (que alcanzamos cuatro o cinco veces cada noche en nuestro ciclo de sueño) descendemos aún al nivel delta (4 a 0,4 ciclos por segundo). Más allá de esto es el coma...

Lo importante para la escritura es primeramente saber aprovechar nuestro paso *natural* por alfa, que es el nivel de *máxima creatividad*. No es por casualidad, por ejemplo, por lo que Valéry escribía todas las mañanas entre las cinco y las diez: de esta manera, permanecía «en alfa» desde su despertar. De la misma manera se puede aprovechar la fase de pre-sueño por la noche, tarde, para anotar ideas interesantes (pero no para redactar). Pero todavía es más importante saber que es posible situarse, *a voluntad*, en ritmo alfa, aprendiendo las técnicas de *relajación*.

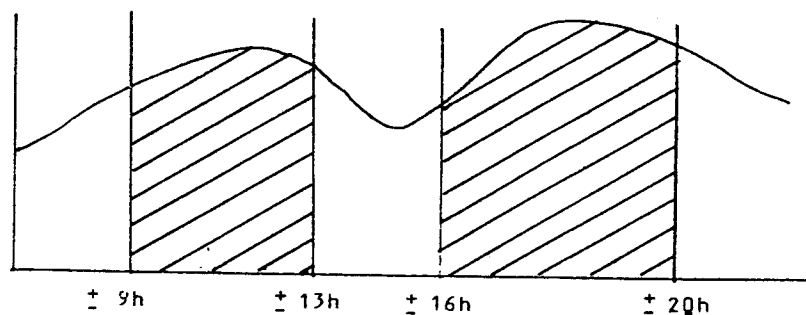
Existen diferentes métodos para ello:

- El *trainig* autógeno de *Schultz*.
- La *soprología*, de *Caceydo*.
- La *psicosíntesis*, de *Assagioli*.
- El *yoga* y otras técnicas orientales.

- La meditación trascendental.
- El método *Silva**, etcétera.

Todos estos métodos han sido objeto de libros, la mayor parte de ellos publicados por las ediciones Retz.

Si el lector está interesado por este fenómeno tanto como yo, no vacile en leer el último libro de Gabriele Racle, *La science des rythmes et la vie quotidienne* (ed. Retz). Él se lo explicará todo en detalle, especialmente cómo en nuestros ciclos diarios (de noventa minutos de media) pasamos por alternancias de predominancia: cerebro derecho/cerebro izquierdo.

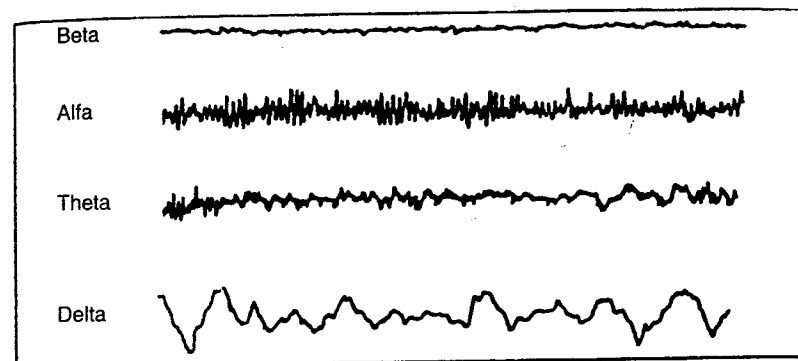


Horas óptimas para las actividades intelectuales

Nada de semitrabajo

La plaga del trabajador intelectual es el falso trabajo. El operario manual rara vez sucumbe a ella: o bien trabaja, o bien se detiene. Por su posición sedente y la necesidad de

* *El método Silva de control mental, dinámicas mentales*, Editorial Edaf, Madrid, 1989.



reflexionar, el intelectual está tentado con mucha facilidad de transformar su reflexión en vaguería somnolienta. Fenómeno que se agrava por la costumbre escolar, primero, y posteriormente burocrática, de dar todo el tiempo la sensación de que se está trabajando.

Ahora bien, la experiencia demuestra que la atención largamente sostenida es imposible y que la cantidad de trabajo no reemplaza su calidad. Vale más un esfuerzo final de una hora, y después permitirse un reposo, que pasarse horas y horas en un semitrabajo poco productivo.

De hecho, hay que hacer alternar tres tiempos:

- el tiempo de trabajo intensivo y concentrado;
- el tiempo de trabajo ligero y mecánico, como la clasificación;
- el tiempo de reposo o de completa detención de toda tarea: levantarse, ir a beber un vaso de agua, dar un paseo por el patio o por el piso...

Por otra parte, hay que situar el tiempo del trabajo intensivo en el momento en que se está más en forma: a primeras horas de la mañana, por ejemplo, y el trabajo ligero en las horas de la digestión, entre las 14 y las 16 horas.

36,4445

Haga periodismo

El periodismo es el camino real de la escritura. Muchos escritores que han comenzado por esto se lo podrán decir. Esta actividad proporciona, efectivamente, un triple aprendizaje.

El primero y más importante es que, por primera vez, usted escribe para un *público*: personas que le leerán sin estar obligadas a hacerlo. Con ello, supera usted la simple expresión para comprometerse en la vía de la comunicación. Usted escribe porque tiene algo que *decir* y que los demás no saben. Y después, de vez en cuando, recibe las reacciones de ese público. Para bien o para mal, poco importa; más o menos, usted sabe que ha sido leído. Y esto le compromete a perseverar.

Segundo aprendizaje: el de la escritura *rápida*. El periodista debe servir noticias frescas. Usted no tiene toda la vida por delante. Le están tirando del cuello los plazos de la impresión. De grado o por la fuerza, aprende a escribir de prisa. Y porque escribe de prisa, escribe más espontáneamente y con más naturalidad, luego con estilo.

Tercera ventaja: al mismo tiempo, se va dando cuenta, poco a poco, de que se puede escribir mucho tiempo sin excesivo cansancio. Porque, pasado el esfuerzo inicial del arranque o de la primera laxitud, descubre uno en sí mismo recursos ocultos, un «segundo aliento» del que no se habría creído capaz. Así, se desarrolla la costumbre de escribir y la confianza en uno mismo. A veces, también, se aprende a escribir a máquina, lo que es una buena cosa.

Cuando digo periodismo, no digo gran reportaje en un diario nacional. Pienso, por el contrario, en artículos, poco o nada pagados, en boletines de barrio, de asociaciones, de círculos recreativos, de empresas, etc. Es por esto por lo que hay que empezar, desde la adolescencia, para subir los escalones del oficio, o tirar para otro lado... Muy a menudo, son quienes escriben en el periódico de la clase quienes serán

luego escritores. Es el caso de mi antiguo condiscípulo de segundo, Jacques Teboul, hoy novelista. Yo conservo todavía dos artículos suyos que él sin duda ha olvidado...

AGENDA PRÁCTICA DEL ESCRITOR

Teniendo en cuenta todo cuanto precede, la agenda práctica del escritor se puede resumir en unas sencillas reglas.

— *Anotar mucho*. Para ello, llevar continuamente en el bolsillo un bloc y un lápiz. Anotar toda idea, cuando viene, inclusive si aparentemente resulta *simplista*. Un texto original está formado en realidad de la combinación original de ideas sencillas.

— *Leer como autor*, es decir, dos veces. Una vez como lector, para saborear el texto, y una segunda como autor, para sorprender sus secretos de fabricación y anotarlos.

— *Escribir regularmente*, a horas fijas o programadas, teniendo en cuenta su temperamento y sus ocupaciones. Llevar un diario, como hacen muchos, significa no sólo tener la certeza de anotar mucho, sino también de hacerlo cada día. Los mejores momentos son sin duda aquellos en los que el consciente está más cerca del inconsciente: es decir, por la mañana temprano o por la noche tarde. Los menos buenos son los momentos de la digestión, pero entonces se puede componer caminando, o clasificar.

— *Escribir siempre en (al menos) dos tiempos*. Un tiempo para crear, un tiempo para corregir. Entre los dos, dejar pasar al menos una noche. No vacilar en reescribirlo todo, si es necesario. A menudo cuesta menos rehacer que remendar.

Soluciones a los ejercicios de esta obra



Fuente: Rupert Sheldrake

SOLUCIÓN AL «GRABADO SEDICIOSO»

Percibiendo una urna y árboles sobre fondo claro, nada es anormal. Pero invirtiendo figura y fondo, todo se aclara: se perciben los perfiles de varios personajes de la familia real: el rey, la reina, el delfín...

SOLUCIÓN DEL TEST

PRIMERA PARTE:

Secreto del código: las respuestas que parecen indicar una preferencia por el cerebro izquierdo dan cinco puntos cada una. Las que indican el uso del cerebro derecho dan un punto. Las que no precisan nada dan tres puntos.

1. $a = 5$ $b = 1$ $c = 3$

Para esta pregunta se considera que, teóricamente, los cerebros izquierdos elegirán el lado izquierdo de la sala, para que la pantalla esté a la derecha de su

campo visual, es decir, vista por su ojo derecho y su cerebro izquierdo. ¡Uf! Para los cerebros derechos es a la inversa.

2. $a = 1$ $b = 5$
3. $a = 5$ $b = 1$
4. $a = 1$ $b = 5$
5. $a = 5$ $b = 1$
6. $a = 1$ $b = 5$
7. $a = 1$ $b = 5$ $c = 5$ $d = 1$

Como el hemisferio derecho es más emotivo, la mayoría de las personas ven la figura A como más feliz. Quizá porque la sonrisa está del lado izquierdo, captada por el ojo izquierdo que la envía al hemisferio derecho.

8. $a = 5$ $b = 1$ $c = 3$
9. $a = 1$ $b = 5$
10. $a = 5$ $b = 1$
11. $a = 1$ $b = 3$ $c = 5$
12. $a = 5$ $b = 1$ $c = 5$ $d = 1$
13. $a = 5$ $b = 1$ $c = 3$

Los cerebros izquierdos son generalmente mejores para acordarse de los nombres; los cerebros derechos se acuerdan mejor de los rostros.

14. $a = 5$ $b = 1$ $c = 1$ $d = 5$
 $e = 5$ $f = 1$
15. $a = 1$ $b = 5$
16. $a = 5$ $b = 1$

Los cerebros izquierdos gustan de las explicaciones claras, los cerebros derechos creen que preguntar su camino es un fracaso personal.

17. $a = 5$ $b = 1$
18. $a = 5$ $b = 1$
19. $a = 5$ $b = 1$ $c = 3$

Los cerebros derechos serían más bien de tarde; los cerebros izquierdos, de la mañana.

20. $a = 1$ $b = 5$

SEGUNDA PARTE

Los problemas A y B gustan más a los cerebros izquierdos; se refieren a las matemáticas y a la lógica. Los otros dos gustan a los cerebros derechos: piden visualizar figuras (C) e imaginar conexiones entre las palabras (D). Para calcular sus puntos, mire el cuadro:

Problema clasificado nº 2

	A	B	C	D
Problema clasificado nº 1 A	-	15	11	11
B	15	-	11	11
C	7	7	-	3
D	7	7	3	-

RESPUESTAS A LOS PROBLEMAS:

Problema A: 20 kilos.

Problema B: Pregunte a cualquiera de los carceleros: «Si yo le pido al otro guardián que me señale la puerta que conduce a la libertad, ¿qué puerta señalaría? En cualquier caso, tome la puerta opuesta a la que le muestre. Si ha dado usted con el guardián que dice la verdad, él le mostrará honestamente la puerta que le hubiese señalado el que siempre miente, es decir, la puerta mala. Si le ha hecho la pregunta al que miente siempre, ha mentado y le ha señalado la puerta opuesta a la que le hubiese señalado el guardián sincero.

Problema C: b.

Problema D: a: queso; b: puerta; c: cobertura; d: ubre.

TERCERA PARTE

Determinados estudios sugieren que las personas miran en la dirección opuesta al hemisferio con el cual reflexionan. En efecto, la persona que echa sus ojeadas

hacia la derecha estará utilizando su hemisferio izquierdo, y recíprocamente. Dése cinco puntos por cada ojeada a la izquierda, un punto por cada mirada a la derecha y tres puntos por cada casilla no punteada.

Suma los puntos marcados para las tres partes. Su total está comprendido entre 34 y 85, usted prefiere usar su cerebro derecho. Es usted quizá creativo, confía en su intuición. Es bueno para imaginar conceptos, para comprender las cosas en su con-

junto, para relacionar elementos esparcidos. Detesta ocuparse de los detalles.

Si tiene entre 119 y 170 puntos, prefiere su cerebro izquierdo. Se expresa bien, es lógico, analítico, quizá matemático. Es metódico, ordenado, sobresale en las actividades que requieren organización y cuidado de los detalles. Usted prefiere un solo proyecto bien llevado a término que seis a medio concluir.

Si está entre 86 y 118, es sin duda multidominante.

EL TEOREMA OCULTO

Sea demostrar el célebre teorema:

$$(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$$

Se puede resolver bien por álgebra (en función discursiva), bien por geometría (en función documental).

— Por álgebra (en tiempo y forma secuencial abstracta):

$$(a + b)^2 = (a + b) \times (a + b)$$

multipliquemos término a término los dos factores:

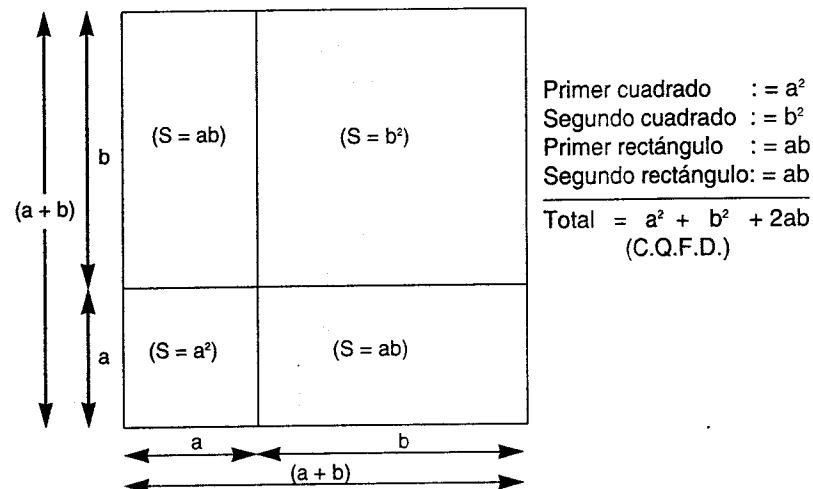
$$\begin{array}{r} a + b \\ \times a + b \\ \hline a \times a = a^2 \\ a \times b = ab \\ b \times a = ab \\ b \times b = b^2 \end{array}$$

Resultado: $a^2 + 2ab + b^2$ (C.Q.F.D.).

— Por geometría (en el espacio, de manera simultánea y visual).

Dibujemos un cuadrado cuyo lado es igual al valor $(a + b)$.

Calculemos ahora su superficie. Para esto, descompongámoslo en 4 superficies elementales, como aquí abajo: obtendremos dos cuadrados y dos rectángulos. Sumemos estas cuatro superficies:



— La experiencia pedagógica muestra que es importante luchar contra la primera impresión « $(a + b)^2 = a^2 + b^2$ », proposición que cualquier alumno un poco aturdido está dispuesto a creer. La mayoría de los profesores utiliza únicamente el método algebraico. En nuestra opinión, esto es un error, porque es abstracta y poco memorizable. A la inversa, el método geométrico, añadido a la primera, permite «encerrar» definitivamente el teorema en la cabeza del alumno y ello para toda la vida.

SOLUCIÓN: SHERLOCK HOLMES CONTRA MAIGRET

Respuesta: Holmes es típicamente un cerebro izquierdo analítico y racional; Maigret, un cerebro derecho, sintético e

intuitivo. En ambos casos, se ha cometido un crimen y se trata de encontrar al culpable a través de una serie de indicios materiales, de declaraciones más o menos contradictorias, de simulaciones y mentiras. Holmes es profundamente un «espíritu científico», como él mismo dice. Sospecha de las declaraciones y no se fía más que de los indicios materiales: una colilla, unas huellas de pasos, un mechón de cabellos, un objeto desplazado, los restos de un fuego, etc. Es el *hombre de la lupa*: no se preocupa más que de detalles que nadie observa, ni siquiera la policía londinense. Es a partir de estos indicios de donde va a deducir lo que ha pasado realmente y cómo descubrirá al culpable. No atenerse más que a los hechos: tal es su divisa. Por otra parte, si pide a Watson que le haga algún servicio, se trata siempre de que vaya a verificar un *hecho*: a partir de hechos es como trabaja.

Por el contrario, el comisario Jules Maigret es un intuitivo. Para él, investigar es, antes que nada, hablar largamente con los testigos. No es desconfiado: sólo pregunta para creer y comprender. Para ello, va por sí mismo a los sitios; se introduce en los barrios bajos, se impregna de su atmósfera, intenta comprender su ritmo de vida, sus leyes no escritas... Se deja penetrar por todas partes, se empapa, como por ósmosis, de los lugares y de la gente: «se mete en su piel», en su interior, se impregna de todo ello hasta poseerlo. Desde ese momento, se muestra capaz de prever: tal sospechoso debería conducirse así, y si tal no es el caso, es que ha intervenido un elemento nuevo... Finalmente, acabará por penetrar en la cabeza del asesino y por comprenderlo mejor que él mismo. Y, cuando lo detenga, se sentirá triste.

Por el contrario, Sherlock exultará de gozo: «He librado a Londres de otro crápula; ¡he extirpado el vicio de esta ciudad! Maigret no se siente orgulloso; es casi de mala gana como cumplirá su deber. No es un justiciero, no tiene nada de funcionario. Humano, demasiado humano. Y es ésta humanidad la que nos conmueve, más que las brillantes deducciones abstractas de Holmes...

En resumen, Sherlock es un «cerebro izquierdo»: analítico y deductivo, frío y distante; Maigret es un «cerebro derecho», que opera de manera intuitiva y sintética. El primero explica el crimen; el segundo, lo comprende. Cada uno de ellos tiene el físico que le corresponde: Sherlock es alto, delgado, acerado, «con mirada de pájaro de presa». Maigret es ancho, pesado, de rostro redondeado, un poco fofo, con aire cansado. El uno es detective privado; el otro, funcionario. Único punto en común: fuman la pipa para concentrarse... ¡Pero no del mismo modo!

Si este tema le apasiona, lector, lea usted el prefacio de *Perro amarillo*, de Simenon, prefacio en el que Marcel Aymé explica la psicología de Maigret. Y compare con *Estudio en rojo* y el *Signo de los cuatro*, donde por primera vez el doctor Watson encuentra a Sherlock Holmes.

LA MISMA RESPUESTA FORMULADA SEGÚN EL «MODO DERECHO»

Sherlock Holmes

Cerebro izquierdo

Analítico

Busca los detalles materiales objetivos.

Deductivo

Deduce las consecuencias a partir de los hechos (si, entonces...)

Estilo

Acerado, afilado, vivo. (Yo en el mundo del crimen).

Principio

Encontrar indicios materiales.

Comisario Maigret

Cerebro derecho

Sintético

Busca captar los móviles ocultos de los personajes.

Inductivo

Intenta remontarse hasta las fuentes vividas de los acontecimientos en el pasado.

Estilo

Pesado, lento, absorbente. (El mundo del crimen en mí).

Principio

Comprender a los personajes.

Físico

Alto, delgado, mirada de águila, móvil, ágil.

Mentalidad

«Extirpar el crimen.»

Después del arresto

Orgulloso de sí mismo.

Físico

Ancho, pesado, redondo y fofó, inmóvil, torpe.

Mentalidad

«Comprender al criminal.»

Después del arresto

Descontento de sí.

SOLUCIÓN DEL COMENTARIO COMPUESTO

Rousseau es típicamente un «cerebro derecho» que tiene como principio «el mundo en mí». Toda su visión es subjetiva y, a propósito del puente del Gard (como de costumbre), no habla más que de sí mismo (en primera persona: al menos una vez por línea escribe «je» o «moi»).

A la inversa, *Stendhal* tiene un espíritu mucho más «a la izquierda». Su visión es más objetiva, más distanciada; no habla de sí directamente, sino por mediación del «amante del arte» que es, y que nosotros, lectores, somos al mismo tiempo.

N.B. Para la pequeña historia, este pasaje, como otros muchos de las *Mémoires d'un touriste*, de donde está sacado, es ampliamente retomado (por no decir «copiado») en un libro de su colega Merimée (con su acuerdo tácito, según algunos críticos). Lo que subraya un defecto típico de los «cerebros izquierdos»: carecen de imaginación personal, lo que, por otra parte, no quiere decir falta de talento.

SOLUCIÓN; ENCUENTRE LAS RELACIONES

1. El gato (duerme en) un cesto.
2. El gato (tiene un grito: él) maúlla.
3. El gato (pide de comida) pescado.)

4. El gato (se pasea por) la noche.
5. El gato (gusta de acostarse cerca) de radiador.
6. El gato (gusta de ponerse sobre) los cojines.
7. El gato (juega con los) ovillos de lana.
8. El gato (desconfía de) o (se pelea con) los otros gatos.
9. El gato (tiene los) ojos rasgados.

SOLUCIÓN: LA ESTACIÓN

Análisis y comentario de imagen

Si, como yo he hecho a menudo, usted muestra esta imagen a un grupo, obtiene siempre un cierto número de comentarios: Aunque cada individuo aislado no ve a menudo más que una pequeña parte, para un grupo de doce personas, se obtiene casi siempre la misma lista total de comentarios, que usted puede ir anotando en el papel. Para hacerlo, siempre puede clasificar estos comentarios en las tres categorías siguientes:

1. *Descripción de la imagen (o denotación).*
 - Esto representa una estación...
 - Es un tren que parte (o que está parado).
 - Se ve un tren, un banco, un poste, un reloj, un andén, varias vías...
 - Hay bruma...
 - Todo es gris, etc.
2. *Interpretación de la imagen (o connotaciones).*
 - Es triste, lúgubre, no hay nadie...
 - Es angustioso...
 - Esto evoca la tristeza de las separaciones, de las partidas...
 - Para mí, la imagen evoca la última guerra, los trenes de deportados, los campos de concentración...

- Es el amanecer, o el crepúsculo...
- Para mí, esto evoca la polución urbana, el humo y la mugre de las estaciones, etcétera.

3. Técnica de la imagen.

- Es un dibujo de artista, pero mal reproducido...
- Es una foto, pero borrosa...
- Hay un defecto de impresión de esta vista...
- En principio, era una foto clara, pero se la ha disfundido voluntariamente mediante un procedimiento especial...
- Es un plano general de una estación tomado desde la altura de un hombre...
- La iluminación es difusa, etcétera.

Observaciones generales

— Sólo los profesionales o los aficionados a la fotografía hablan de esta tercera categoría: la técnica. A saber: encuadramiento, ángulo de toma de vista, profundidad de campo, etcétera.

— A propósito de las connotaciones, es decir, de las reacciones personales y de su interpretación, el campo es casi inagotable. A veces, inclusive contradictorio, si la imagen es ambigua. Aquí, sin embargo, todo el mundo está pronto de acuerdo para decir que esta imagen suscita una impresión de tristeza, de melancolía, incluso de angustia.

— Algunas personas son muy objetivas en sus comentarios y describen pura y simplemente la imagen. Otras, por el contrario, son muy subjetivas, es decir, no hablan más que del sentimiento (de tristeza) que ellas experimentan*.

— Aunque usted dé tiempo para escribir, pocas personas harán espontáneamente un comentario *construido*. La mayoría se contentará con anotar observaciones e impresio-

* Es un pequeño test para discernir los «cerebros derechos» de los «cerebros izquierdos».

nes. Para realizar un verdadero comentario compuesto de la imagen, es preciso conocer y aplicar un *método*.

Un método

El que yo propongo es sólido porque está fundado sobre la teoría de los dos cerebros. La descripción objetiva (n.º 1) es obra del cerebro izquierdo, objetivo, racional, que «toma distancia» (el «yo en el mundo»). La descripción de lo vivido de la imagen (n.º 2), de los sentimientos que inspira, es la del cerebro derecho, emotivo, subjetivo, que «va al contacto» de la imagen («el mundo en mí»). La apreciación técnica (n.º 3) —en la medida en que ella no es puramente objetiva, sino explicativa— puede y debe servir de lazo entre los dos primeros tipos de análisis, para realizar la síntesis explicativa deseada (el «cuerpo calloso»).

Un comentario completo necesita, pues, de estos tres tipos de análisis. Pero es fundamental que no estén hechos en cualquier orden. En principio, hay que hacer pasar al cerebro derecho, es decir, al subjetivo. Si éste no es el caso, la descripción objetiva corre el riesgo de matar el sentimiento. Y se obtendrá simplemente un comentario de este tipo: «Esta imagen representa la vista de conjunto de una estación con un andén y un poste en primer plano. A cada lado de los trenes, y al fondo la cristalera de la estación. No hay nadie visible y la atmósfera es brumosa, a menos que la foto esté borrosa.»

Para evitar este defecto (propio de los cerebros izquierdos), propongo, pues, llenar por orden un cuadro de tres columnas. A la izquierda, el subjetivo. A la derecha, el objetivo. En medio y abajo, la técnica y la síntesis.

Le propongo rehacer el ejercicio, pero, esta vez, con la ayuda del cuadro de tres columnas.

Descripción	Técnica	Sentimientos
Estación.	Vista general.	Partida (¿adiós?). Llegada (¿nadie?). ¿Bruma, polución? ¿Amanecer? ¿Crepúsculo? ¿Documento antiguo, mal conservado?
Borroso. Gris. Luz difusa.	Vista punteada de blanco («apolillada»).	El tiempo parece suspendido. Paisaje desierto que provoca interrogación o angustia.
Inmovilidad.	Foto fija.	Me imagino sobre el andén solo. (¿Nadie me ha esperado? ¿Mi tren ya ha partido?).
Paisaje industrial. Ningún personaje.	Tema.	
El andén central y el poste dividen la vista en dos partes, separación reforzada por los dos trenes y el efecto de perspectiva de las vías. El poste está en el centro.	Ángulo de visión: altura de un hombre.	
	Encuadramiento general	Los brazos de este poste parecen hacer señales de pararse (idea de «término»).
El poste a los 2/3 de la vista, yendo de izquierda a derecha.	Encuadramiento general.	El «peso» del pasado (2/3 a la izquierda) en dos veces superior al «peso» del futuro (1/3 a la derecha).
Vista general de una estación de término vacía, tomada desde un andén, en grises.	En resumen	Sentimiento general tristeza, de inquietud, incluso de angustia.

1. Comencemos por llenar la primera columna durante el mayor tiempo posible. La ventaja del cuadro es que tiene un valor heurístico, es decir, que la existencia de casillas blancas, tanto de un lado como del otro, impulsa al cerebro a colmar estas carencias, observando detalles nuevos.

2. Señale con flechas las correspondencias entre columnas. Por ejemplo, si usted estima que la grisura (objetiva) de la calle causa la tristeza (subjetiva) del observador, una estos dos ítems por una flecha (puede haber flechas dobles o triples).

3. Rehaga completamente el cuadro para alinear esquemáticamente las correspondencias entre columnas.

4. A partir de este esquema, escriba eventualmente un comentario compuesto.

Comentario sucinto

En esta vista, todo el mundo es capaz de ver una estación, la grisura, la ausencia de personajes y experimentar los sentimientos negativos que de ella se desprenden: inquietud, ansiedad...

Pero es preciso estar bastante puesto en semiología de la imagen para comprender la influencia psicológica que el *encuadre* puede ejercer sobre nosotros. Por una convención implícita, en nuestra sociedad la izquierda significa el pasado y la derecha el porvenir. Y esto porque escribimos de izquierda a derecha y, en los gráficos, el tiempo siempre es una flecha de izquierda a derecha.

Ahora bien, *cuatro elementos* concurren para dividir esta foto en *dos*: el andén y el poste, el muro vertical que le es paralelo y, en fin, la perspectiva de las vías y los trenes. Pero, en lugar de estar en el centro, el poste está a los 2/3 hacia la derecha, lo que hace que el «peso» del pasado es dos veces más pesado que el «peso» del futuro.

Más que todo lo demás, es el encuadre el que hace la fotografía tan triste y penosa. Se puede probar invirtiendo

el cliché (aquí abajo). El peso del futuro se vuelve dos veces más importante que el del pasado, y la tristeza desaparece en beneficio de un ligero misterio.

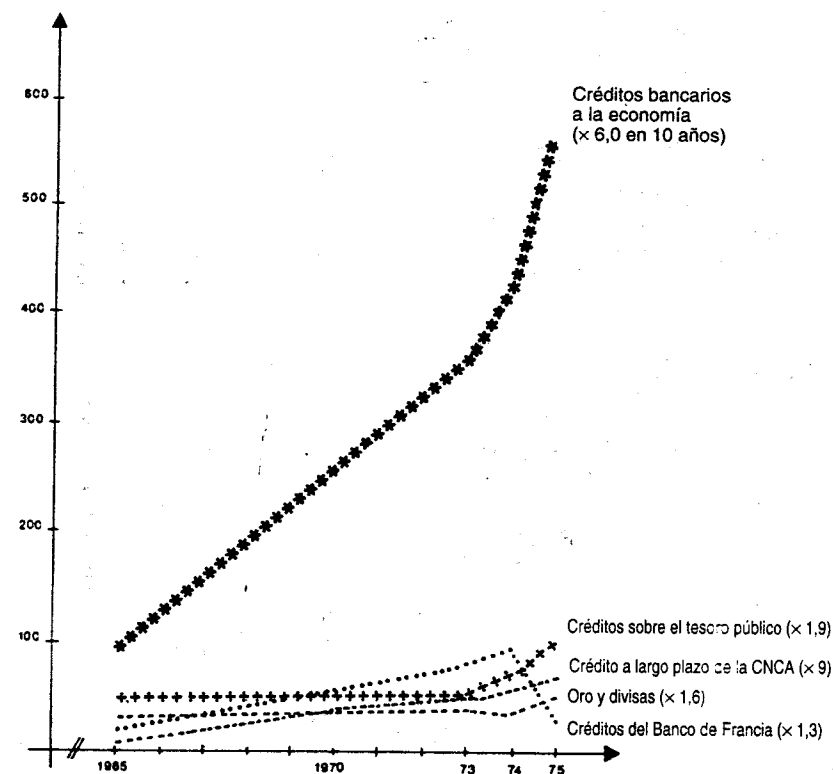


Así, todo comentario de una obra de arte supone a la vez observación e imaginación. La observación para observar los detalles importantes; la imaginación para representarse la obra tal como sería si su autor la hubiese concebido de otra manera. No basta en efecto con ver la obra, es necesario también confrontarla con todo un campo de posibilidades para comprender la elección consciente o inconsciente del artista.

N.B.: Para comentar una obra de arte se puede también utilizar, en principio, el método más libre de las palabras lanzadas indiscriminadamente en el espacio de la página (cf. capítulo 4).

LAS CONTRAPARTIDAS DE LA MASA MONETARIA: SOLUCIÓN

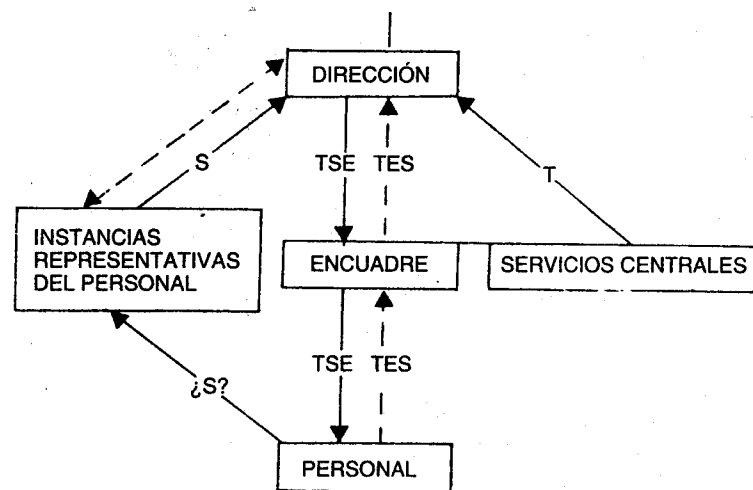
En miles de
millones de francos



Este gráfico es netamente más expresivo que el cuadro de cifras del que ha salido, ¿no?

SOLUCIÓN PROPUESTA: «LEYES AUROUX»

EVOLUCIÓN DE LA ESTRUCTURA DE LAS RELACIONES SOCIALES



Fuente: *Savoir apprendre*, ed. Chotard.

Leyendas

Información

T = Técnicas
E = Económicas
S = Sociales

— Corrientes de comunicación actuales.

— Efectos descontados de las leyes Auroux.

SOLUCIÓN: LA CARTA

Esta carta puede ser descompuesta en 22 elementos o secuencias:

1. Vocativo de cabecera.

2. Razón de la estancia.
3. Lugar.
4. semejanza con otro lugar.
5. Diferencia con este otro lugar.
6. Boletín de salud.
7. Notación meteorológica.
8. Notación lírica.
9. Detalles sobre la población local o los veraneantes.
10. Comentario apreciativo o restrictivo sobre los mismos.
11. Relación de un acontecimiento.
12. Comentario.
13. Información sobre las ocupaciones o el modo de vida del autor de la carta.
14. Apreciación general sobre la estancia.
15. Señal de interés para el destinatario.
16. Petición de noticias sobre un punto concreto.
17. Buenos deseos concernientes al destinatario.
18. Consejo al destinatario.
19. Demanda de un servicio al destinatario.
20. Agradecimiento o explicación.
21. Previsión de reencontro.
22. Despedida y fórmula de afecto.

Todas las cartas de Paulette y Víctor están compuestas según este modelo. (Él les sirve también para escribir tarjetas postales: en este caso, cuatro o cinco elementos, de preferencia 2, 3, 7, 14 y 22 son suficientes).

Este ejercicio está extraído de *Lettres de Paulette y de Víctor*, un encantador opúsculo de F. Debyser, del BELC (Bureau pour l'expansion de la langue et la culture françaises a l'étranger). El autor se sirve de este método estructural para enseñar el francés a los extranjeros, en un curso que responde uno por uno a los 22 puntos. Para usted, esta plantilla le puede ayudar si le falta la inspiración para escribir una carta o una tarjeta (un sociólogo podrá también ver en ella la prueba de la existencia de fuertes normas en nuestra escritura...)

LA CREACIÓN ES IMITACIÓN

¿Por qué diablos excavar así a la búsqueda de huellas y presentar denuncia por robo contra Régine Desforge, Claude Miller... en lugar de encantarse en el reconocimiento de sus creaciones? Qué pérdida en esta mezquindad, y cuanta incultura. ¿Hay que recordar la frase de Paul Valéry: «No hay autor original. El plagio es el que ha digerido mal la sustancia de los otros, y hace que sus párrafos sean reconocibles.»

Desde los orígenes, en todos los reinos, la creación es imitación. Incluso Dios, cuando decide entrar en el tiempo de la creación, hace al hombre a su imagen. Los pedantuelos que les escriben, ¿han sondeado el sentido de la palabra «reflexionar»? ¿Qué sería de Molière sin sus préstamos tomados a la Commedia Dell'arte, que a su vez... Mozart sin sus copias de Haydn y Bach...?

Carta de un lector
Télérama, 5 febrero 1986

* *La bicyclette bleue*, gran éxito de Régine Desforge, es una transcripción a la época moderna de *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell.

TERESA DEY

TERESA DEY

Bibliografía sumaria

- BERTAUX, P.: *Les deux langages: analogique et digital*, Ed. Didier érudition, col. «Linguistique» 15, 1984.
- BUZAN, T.: *Une tête bien faite*, Editions d'Organisation, 1984.
- CHALVIN, D.: *Utiliser tout son cerveau: de nouvelles voies pour accroître son potentiel de réussite*, E.S.F., 1986.
- DE COULON, D.: *Eveil et harmonie de la personnalité: culture physique et psychique par la méthode Arc-en-ciel*, Ed. Au signal, Lausana, 1975.
- DEMORY, B.: *La créativité en pratique*, Ed. Chotard, 1974, y *La créativité en 50 questions*, Ed. Chotard, 1976.
- DUCHESNE, A., y LEGUAY, T.: *Petite fabrique de littérature*, Ed. Magnard, col. Textos y contextos, 1984.
- ELBOW, P.: *Writing without teacher*, Galaxy Books, Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1973, y *Writing with power*, mismo editor, 1981.
- FUSTIER, M.: *Pratique de la créativité*, Ed. E.S.F., col. Formación permanente, 1978.
- GUENOT, J.: *Ecrire: guide pratique de l'écrivain*, Ed. de l'auteur: 85, rue des Tennerolles 92219 Saint Cloud.
- GUITTON, J.: *Le travail intellectuel*, Ed. Montaigne-Aubier, 1951.
- JAOUI, H.: *Créa-prat*, Paris 1979, Ed. de l'Epi.
- LEMAITRE, P., y MAQUÈRE, F.: *Savoir apprendre*, Ed. Chotard, 1986.
- LUSSER RICO, G.: *Writing the natural way*, Ed. J.P. Tarcher, Los Angeles, 1983.
- RACLE, G.: *La pédagogie interactive*, Retz, 1984, y *La science des rythmes et la vie quotidienne*, Retz, 1986.
- TIMBAL-DUCLAUX, L.: *L'expression écrite: écrire pour communiquer*, E.S.F., 1981, col. Formación permanente en ciencias humanas.
- TIMBAL-DUCLAUX, L.: *La méthode S.P.R.I.: pour organiser ses idées et bien rédiger*, Ed. Retz, 1983.

“¡Yo no tengo ideas para escribir!”

Incluso los grandes escritores han sufrido alguna vez la angustia ante la página en blanco. Con mayor razón, los alumnos, los estudiantes, los funcionarios, los novelistas... La **Escritura Creativa** es el arte de encontrar muchas ideas para escribirlas y, si es posible, que sean originales.

Por primera vez, este problema es tratado a la luz de un descubrimiento reciente: el de la dualidad del funcionamiento cerebral, por el que Sperry obtuvo el premio Nobel en 1981.

El autor nos revela los últimos métodos empleados en las más prestigiosas universidades y proyecta una nueva luz sobre los métodos clásicos. De este modo, cinco grandes sistemas nos son revelados, con sus raíces teóricas, pero también con su eficacia práctica: las constelaciones, los esquemas y tablas, las escrituras rápidas automáticas, los derivados, los cuestionarios creativos.

El libro se cierra con un capítulo que nos permite aplicarlos, pasarlos por la criba de una relectura crítica, y presentarlos mediante una puesta a punto coherente y jerarquizada.

ISBN: 84-7640-661-4

